



**Hermano Paulo Moreira PRESENTE; UM PROJETO DE FUTURO SOBRE UM  
Rodrigues de Noronha PASSADO**



## **Hermano Paulo Moreira PRESENTE; UM PROJETO DE FUTURO SOBRE UM Rodrigues de Noronha PASSADO**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Dr. Graça Maria Alves dos Santos Magalhães, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro



A quem me faz e aos outros que só me moldam.

## **o júri**

presidente

**Prof. Dr. Paulo Bernardino das Neves Bastos**

Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

**Prof. Dr. José Augusto Maças da Silva Carvalho**

Professor Associado do Departamento de Arquitectura - FCTUC

**Prof. Doutor Graça Maria Alves dos Santos Magalhães**

Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

À Catarina Garcia, sempre presente.

À professora Graça Magalhães pelo encorajamento e apoio ao longo de todo percurso.

A todos aqueles que participaram no projecto PRESENTE, generosidade que o tornou concreto.

À Estação Imagem, à Fundação Robinson, aos Fuzileiros e à BV90 pelo apoio e encorajamento, conforto tão fundamental para enfrentar a tarefa que assim se conclui.

**palavras-chave**

projecto fotográfico, Guerra Colonial, retrato, exposição, actualidade e memória.

**resumo**

*PRESENTE* é um projecto fotográfico que olha o futuro a partir do instante presente com o objectivo não só de acondicionar um passado, neste caso sobre a Guerra Colonial, mas também com o objectivo de o inocular nas futuras gerações. Nesse sentido considera-se fundamental começar por se reflectir sobre a actual fragilidade da imagem fotográfica, quer enquanto crença quer enquanto construtora de ficções, tanto mais que em qualquer relação que se estabeleça entre objectos animados e objectos não animados, estes se podem inter-relacionar enquanto sistemas simbólicos de representação. Assim esta dissertação propõe a construção de um projecto fotográfico que, através do seu apuro processual, vai explorar a criação de mecanismos de recolha da memória material e imaterial hoje sobrevivente à Guerra Colonial bem como procurar uma forma significativa de a transmitir para o futuro na forma de exposição pública.

**keywords**

Photographic project, Colonial War, portrait, exhibition, memory and actuality.

**abstract**

PRESENTE is a photographic project looking at the future from the present moment in order not only to pack a past, in this case about the Colonial War, but also with the aim of inoculating future generations. In this sense it is fundamental to begin by reflecting on the current fragility of the photographic image, whether as belief, whether as constructions of fictions, more so as in any relationship established between animate objects and not animated objects, these can interrelate as symbolic systems of representation. So this dissertation proposes the construction of a photographic project which, through its procedural predicament, will explore the creation of mechanisms for collecting the material and immaterial memory today surviving the colonial war and seek a meaningful way to transmit it to the future in the form public exposure.



## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
Capítulo I	
1. Agora e Sempre	7
2. Ser-se Imagem	12
3. Real e Ficção	16
Capítulo II	
4. PERDA	
4.1. Prólogo	22
4.2. Projecto	22
4.3. Epílogo	24
5. PRESENTE	
5.1. Primeira parte: Preparação do projecto	25
5.2. Segunda parte: Projecto Fotográfico	28
6. Residência Artística Museu Foz Côa	31
7. Bolsa Estação Imagem 2014	34
8. Calendário	41
9. Residência Artística BV90	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
BIBLIOGRAFIA	57

ANEXO I: Relatório BV90.

ANEXO II: PRESENTE, Um Projecto de Futuro sobre o Passado. Congresso: Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em:

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13502.pdf>

ANEXO III: Calendário; Um Projecto Artístico Sobre a Guerra Colonial. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia #14.ART, Universidade de Aveiro.

ANEXO IV: A Guerra do Fim do Império e a sua Memória. Pedro Aires Oliveira. texto no livro PRESENTE, Bolsa Estação Imagem Mora 2014, ISBN 978-989-99141-5-5

ANEXO V: PRESENTE, Painéis Exposição PRESENTE





## **Introdução**

Com esta dissertação, na forma da realização de um projecto fotográfico sobre a Guerra Colonial, pretende-se apontar para novas formas de testemunho e partilha desse facto histórico, sobretudo agora que, dado o avançar da idade cronológica dos seus intervenientes, as suas memórias individuais vão lentamente desaparecendo. Esta é uma temática que tem vindo a ganhar alguma visibilidade embora grande parte da atenção persista sobre o acontecimento maior que lhe impôs o fim, a revolução de vinte e cinco de Abril e seus posteriores desenvolvimentos políticos. Uma das consequências da Revolução da Abril foi a descolonização e a independência dos territórios onde se desenrolava a Guerra Colonial. Mas, ao contrário do conhecimento mais ou menos generalizado sobre os factos históricos relativos à revolução e ao pós vinte e cinco de Abril, a Guerra Colonial persiste imanente ao conjunto de homens que se viram obrigados a nela participar concretamente. E note-se que não é uma parte insignificante da população Portuguesa. Porém os monumentos que recordam a Guerra Colonial reduzem-se à evocação dos nomes daqueles que morreram ao Serviço da Pátria. São monumentos que não emprestam grande alcance à divulgação nem à perpetuação dessa memória. São monumentos que hoje existem sobretudo porque cumprem um desígnio ainda bem presente, passados mais de quarenta anos, enquanto locais onde os que os conheceram podem manter simbolicamente viva a sua memória. Porém tratam-se de memórias que estão a desaparecer conforme esses que os conheceram vão igualmente desaparecendo com o natural avançar da idade. A memória da Guerra Colonial contada na primeira pessoa existe, mas existe num âmbito próprio que se torna difícil de aceder em vida e praticamente impossível de se aceder após a morte do ex-combatente. A história só resguarda os factos que forem sendo recolhidos e preservados e a proposta do projecto fotográfico desenvolvido nesta dissertação tem a intenção de criar uma forma de suportar e comunicar essa memória histórica através da arte. O que se procura com este trabalho é criar uma possibilidade artística de preservar não só a memória colectiva mas também a individual sobre o que foi a Guerra Colonial, explorando a expressão artística enquanto possibilidade ou ferramenta de a significar e de a transmitir às novas gerações.

Se o presente cria factos que a história acumula de acordo com as suas específicas ferramentas e métodos, para que depois possam ser estudados e divulgados, no presente

também se podem criar obras de arte que, paralelamente, tenham a capacidade de atingir o espectador de forma a lhe suscitar o interesse pelos assuntos em questão e que, por seu intermédio, se produza a sua transmissão.

Num primeiro capítulo é levada à discussão a fragilidade da Fotografia enquanto sistema de significação e crença bem como de esta poder ser uma ferramenta capaz de produzir objectos que retenham memória. Baseia-se essa análise na confrontação de ideias entre autores como Roland Barthes, Hans Belting e Jacques Rancière, entre outros. Estes três autores formam a base de entendimento considerado relevante para lidar com os conceitos que são colocados em diálogo na produção de imagens de natureza fotográfica capazes de gerar o evocativo simbólico com que se pretende apetrechar o projecto fotográfico *PRESENTE*. De Roland Barthes, principalmente à obra *A Câmara Clara*, vai-se recolher a noção de ferida que uma fotografia pode convocar, laço afectivo que se considera ser uma das potencialidades para se estabelecer a comunicação dos factos dramáticos que o projecto trata. Hans Belting, com *Antropologia da Imagem*, vai facultar a noção de animação do corpo perdido através do recurso às imagens enquanto que com Jacques Rancière, em *O Espectador Emancipado*, culmina a análise da relação que se estabelece entre autor obra e público. De seguida servem-se em cada ponto alguns exemplos de trabalhos fotográficos autorais que reforçam o questionamento dos aspectos anteriormente enunciados.

Mais do que estabelecer certezas, o primeiro capítulo procura lançar um olhar abrangente sobre os conceitos com que o Projecto *PRESENTE* vai lidar, o da relação temporal entre o referente e a sua fotografia. *Agora e Sempre* propõe olhar para as condições que se estabelecem a partir do instante da captação da imagem. *Ser-se Imagem* trata das questões de relação entre a imagem e o seu referente, principalmente tratando-se de um retrato fotográfico. *Real e Ficção* tem por objectivo questionar o nível de credibilidade que as imagens conseguem induzir no espectador.

O segundo Capítulo propõe-se a, passo a passo, apresentar a metodologia empregue na construção conceptual do projecto Fotográfico *PRESENTE*, do seu esboço até finalmente se entender ver chegado o momento de dar início à sua execução. Este capítulo serve igualmente para descrever a experiência que foi burilar uma ideia até que esta se possa transformar em matéria concreta partilhável com o público, pretendendo

dar a entender o percurso que o projecto trilhou desde o planeamento até à sua concretização em obra.

Por último apresentam-se como *Considerações Finais* os particulares aspectos que *PRESENTE* originou com a execução do projecto, pormenores a que não se tem acesso enquanto obra final mas que, fazendo parte do processo, o integraram e o influenciaram ao longo do seu trajecto. Um projecto fotográfico que foi aceitando alguns ajustes e tomadas de decisão pontuais, conforme se sedimentava a sua execução, mas que, após a fase de planeamento, e uma vez iniciado foi seguindo o seu curso sem se alterar de forma significativa. Este é igualmente o momento de proceder a uma apreciação global do projecto nas suas distintas partes, *PRESENTE – Estação Imagem Mora 2014* e *PRESENTE – Calendário*, confirmando-se a noção de que existe um único projecto sobre a Guerra Colonial, embora funcione a dois níveis distintos de evocação e transmissão dessa memória. Enquanto *Calendário* é uma peça que tem como principal objectivo a transmissão simbólica da memória da Guerra Colonial, através da evocação dos seus mortos, *Estação Imagem Mora 2014* trata da criação de um testemunho do estado presente dessa memória, indo-a colher aos que estão vivos. Assim se justifica que *PERDA*, sendo o trabalho que dá origem a *PRESENTE*, acabe por o integrar agora na forma de um dos seus capítulos. De facto emergem já propostas para novos capítulos reforçando-se a ideia de que este projecto pode na realidade estar longe de ser concluído, mas sim iniciada uma longa viagem.

## Capítulo I

## 1. Agora e Sempre

“De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório.” (Cartier-Bresson in Bacelar&Clark, 1971, 21).

Se fosse realmente possível suspender o decorrer do tempo e aceder a um só “instante” (Bergson, 2006, 67-68) seria possível materializar uma divisão concreta do tempo. Porém o tempo é infinito, assemelhando-se a um caudal ininterrupto, sem ponto de chegada para o futuro nem ponto de partida para o passado. Essa parte indivisível a que chamamos “agora” (Siqueira, 2011, 4) é um conceito transcendente associado ao transitório, uma noção subtil cuja função principal é a de demarcar o passado do futuro na nossa experiência individual ou coletiva.

Não sendo possível fragmentar o tempo de forma a isolar ou distinguir uma parcela sua compreende-se não existir presente, tal como não existe passado ou futuro, por já ter sucedido ou estar por suceder. Porém, mesmo não sendo as suas partes acedíveis, o presente é infinito pois, tanto passado como futuro só podem ser experienciados nesse contínuo instante, ou seja, só podem suceder no agora.

O tempo é um fluxo só possível de fatiar na sua duração, congelando-se o seu traço na forma de, por exemplo, um fotograma, materializando assim um testemunho tangível de se estar presente enquanto forma de adesão ao mundo e de se estar no presente enquanto participante dessa experiência. Formas de aceder e entender a vida baseados na “percepção” (Merlau Ponty *in* Cardim, 2012, 111) principalmente numa subjectiva percepção da passagem do tempo, algo outrora mais relacionado com os ciclos naturais ou submetido aos ritmos da vida social e suas preocupações disciplinadoras. Inquietações agora transitórias, moldadas na actual era da informação onde o homem, dificilmente conseguindo acompanhar o ritmo do desenvolvimento tecnológico vê a sua experiência no mundo converter-se em instabilidade e fragmento, partes constituintes de uma “vida líquida” (Bauman, 2005, 7).

Imbuída de um sentido pós-moderno e reforçada pela banalização da sua prática, a Fotografia, criadora de objectos-tempo capazes de sustentar memória na forma de índices, vai deixando de cumprir a função de sedimentar o que se deseja recordar ou revisitar. O prazer de ver as fotos assim que são tornadas registo traduz a urgente necessidade de se existir numa cada vez mais estreita e densa espessura do tempo,

ao mesmo tempo que se caminha para um instante cada vez mais contingente, incapaz de ir mais além do “isto é isto, isto é assim!” (Barthes, 2010, 13) - Um presente instantâneo, um agora que já não adere bem ao real. Um presente focado mais nas aparências momentâneas acabadas de capturar e rapidamente partilhadas, para logo se verem ultrapassadas por uma outra imediata novidade ou reapropriada moda, já sem chegarem a se concretizar “noema” (Barthes, 2010, 87).

Uma vez interferindo com a prática social, as fotografias realizadas em acontecimentos constituem já parte do próprio acontecimento. Fotografar integra-se nesse presente, mas cumprindo um outro fluxo, o de ser divulgado em rede, não tanto pelo prazer da fotografia em si mas para se celebrar um presente constante. Ao álbum de família sucede a página Web, depósito individual ou colectivo de milhares de fotografias, algo impossível de ver numa só vida.

Se por um lado a actualidade tornou-se num tempo saturado de agoras, reforçando a Fotografias a ilusão de se estar no presente, pois estas fazem-se num instante, contrariamente ao desenho ou à pintura que necessitam de tempo para serem finalizadas (Santaella & Noth, 2012, 79). Por outro lado o tempo da Fotografia não corresponde somente ao do utilizador comum. Ela começou por ter um outro tempo, o da imagem pensada, uma fotografia que necessita de tempo para ver atingido o seu significado, de tempo para que as suas figuras de espanto<sup>1</sup> trabalhem de modo a permitir que “o pormenor suba sozinho à consciência afectiva” (Barthes, 2010, 64), de forma a assim se libertar “o contingente da qual é envelope transparente e leve” (Barthes, 2010, 13).

No início da prática fotográfica, para se obter uma imagem, o tempo necessário de exposição era de várias horas. Estava-se ainda longe da possibilidade técnica do instantâneo, avanço técnico que veio permitir abandonar a pose e espreitar o mistério dos corpos móveis (Muybridge, 1985). Uma vez ultrapassada a limitação da acuidade perceptiva e com a diminuição da velocidade de exposição, o tempo plasmado no negativo torna-se invisível e o instantâneo aparece como possibilidade. Mas uma fotografia não é um qualquer “golpe de corte” (Dubois, 1998,154), ela materializa-se através de um ato fotográfico onde “imagem, tempo e percepção” (Santaella & Noth, 2012, 75) se encontram inseparavelmente relacionados, discerníveis no tempo intrínseco à imagem: relacionado com o dispositivo ou o suporte em que a imagem é

---

<sup>1</sup> Confrontar FRADE, 1992.

captada ou apresentada; com a factura ou enunciação, perceptíveis no discurso proposto pela imagem e; com o estilo enquanto fruto das convenções e esquemas herdados e/ou adaptados à tradição. No tempo extrínseco à imagem: relacionado com o desgaste, enquanto agente que interfere na integridade da imagem; com o referente perceptível na escolha da declaração visual, revelada no traço histórico e; com a atemporalidade resultante da ausência ou opacidade do referente. E ainda no tempo intersticial, produto da relação que se estabelece entre o sujeito que percebe e o objecto que é percebido enquanto: o tempo fisiológico necessário ao processamento da informação; o tempo biológico resultante da adaptação e aprendizagem proporcionados por uma reflexão consciente e; o tempo lógico, empregado na compreensão e julgamento dessa percepção.

A facilidade que a Fotografia tem de dar saltos entre o passado e o presente, ou de propor para o futuro, coloca em questão a própria noção de contemporaneidade da imagem, evidencia a existência de traços persistentes, imagens do passado, de agora e sempre que, desconectadas da condição temporal do seu registo vão ajudando a consolidar uma memória colectiva. Imagens possíveis de formarem uma biblioteca de inactuais que, possuidoras de uma relação interior evidente através das suas regularidades, denunciam que uma imagem transporta a memória de outras imagens e, como que falando, no seu conjunto vão formando um “Atlas Mnemosyne” (Saiman, 2011, 29-51) onde “O passado é, a partir de agora, tão seguro como o presente, aquilo que se toca no papel é tão real como aquilo que se toca” (Barthes, 2010, 98).

O que foi e o que é tornam-se anacronismos, agora que podem ser recuperados a qualquer momento ou utilizados no futuro, enquanto referências que não se relacionam já com uma ideia de evolução linear no tempo. A rememoração e a tematização fundem-se enquanto temporalidade, tornam-se possibilidades contemporâneas, formas visuais capazes de transmitir uma relação que já não se encontra subjugada à representação ou à revelação do mundo.

“Paradoxo: o mesmo século inventou a História e a Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo Mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz, de modo que tudo, hoje, prepara a nossa espécie para esta impotência: em breve já não poder conceber, afectiva ou simbolicamente, a duração.” (Barthes, 2010, 104)

Em 1978 Hiroshi Sugimoto começa a fotografar espaços de cinema na América. Numa parte do seu projeto, *Theaters*, o seu interesse foca-se na vontade de conseguir

atingir uma forma de captar a passagem do tempo, questão que o leva a decidir fotografar esses espaços de nostalgia e antiga grandeza baseando-se no tempo próprio das funções e características desses espaços para as imagens animadas que quer imobilizar em fotografia. Nesse sentido vai efectuar capturas onde ajusta o tempo de exposição necessário para a realização da fotografia ao tempo da projecção do filme em exibição. A fotografia forma-se assim como produto de uma duração temporal definida, um instante prolongado que corresponde ao tempo da narrativa de um filme num ecrã de cinema. Em consequência da longa exposição a tela onde o filme é projetado resulta, fotograficamente, num rectângulo de puro branco e é essa luz, assim reflectida, o que vai resgatar das sombras a arquitectura do espaço fotografado. O vazio branco da tela na “imagem não-temporalizada” é literalmente o testemunho da passagem de um fluxo de imagens fixas, vinte e quatro por segundo na forma de “imagem temporalizada”, a cuja narrativa não é possível aceder mas que sabemos lá estar contida (Santaella & Noth, 2012, 73). A este procedimento Sugimoto chama de tempo exposto uma vez que cada fotografia é o produto da passagem de um tempo específico, o da projecção de um filme. O obturador da máquina torna-se assim o palco da passagem de um tempo interior ao tempo finalidade do cinema, resultando numa indistinta mancha branca, definida pela forma geométrica da tela onde se foi depositando todo o filme para, enquanto fotografia, se resumir a um só vazio de imagens.

Se Sugimoto colapsa um intervalo de tempo numa única fotografia Rineke Dijkstra vai fotografar sucessivamente *Olivier* entre 2000 e 2003 com o objectivo de captar as transformações nele operadas pelo tempo durante a sua passagem de adolescente a adulto. Ao longo de três anos as fotografias de *Olivier* reflectem não só as suas transformações fisionómicas, operadas pela passagem do tempo, mas espelham também as modificações subjectivas no interior da vida de um jovem tornando-se adulto, denunciam a complexidade do crescimento dos indivíduos nessa fase das suas vidas. De forma mais longa, Nicholas Nixon com *The Brown Sisters*, vai fotografar durante 40 anos o encontro regular de quatro irmãs, uma fotografia, uma vez por ano. Desta forma reúne um conjunto de imagens que devolvem não só a progressão do tempo sobre a matéria física das irmãs mas também a progressão da sua atitude perante a vida bem como reflectindo a sua própria inter-relação. A uma outra análise da estrutura temporal pode aceder-se em *You are the Weather*, de Roni Horne, uma instalação onde cem retratos, aparentemente indistintos, se sucedem justapostos e agrupados de forma repetitiva ao longo de toda a parede, sendo facilmente tomados como uma única imagem reproduzida várias vezes. As micro expressões convocam o espectador a uma outra temporalidade, à da atenção que lhes é dedicada pelo



observador no sentido de este questionar a passagem do tempo que denuncia a construção dessas imagens, só assim permitindo entender tanto as diferenças como as semelhanças no mesmo rosto que se repete quase indistintamente. O próprio título do trabalho convida a esse jogo de atenção entre o observador e o observado, convida a se estabelecer uma empatia com a situação, receita que vai servir de fio de ariadne para se entrar nas suas múltiplas possibilidades de significação. Numa outra série da mesma autora, *This is Me, This is You*, a premissa de fotografar uma criança sem a sua autorização para tornar essas imagens públicas, o que veio a acontecer seis anos mais tarde, originou um paradoxo determinado pelo afastamento temporal entre essas duas pessoas que, sendo a mesma já não o são efectivamente. A menina fotografada que então não autorizou a sua exposição pública é agora a adolescente que autoriza não sendo já essa menina tal como foi fotografada.

Num dos seus projetos Taryn Simon vai fotografar trinta indivíduos que estiveram presos por crimes que não cometeram mas de que foram acusados e julgados culpados. As fotografias foram construídas a partir dos factos relacionados com os crimes que esses indivíduos não cometeram, ou seja, passam por reconstituições de um crime que aconteceu, um crime de que não foram participantes mas em cujas fotografias são participantes, uma vez tendo sido declarados culpados. Essas fotografias reflectem sobre um passado que se lhes impôs presente, um passado que só eles sabiam errado e que só foi possível ver corrigido anos mais tarde. Um presente então reescrito de forma brutal a partir do momento em que receberam essa sentença que, dessa forma, tornou realidade esse passado, excepto para eles. As evidências fotográficas de Tyrin Simon ficam paradoxalmente ligadas tanto à acusação e condenação quanto à crítica de uma injusta condenação, algo que para sempre permanecerá ligada às suas histórias pessoais. Acusação e condenação que se tornaram verdadeiras durante um determinado tempo e que, mesmo depois de corrigidas não mais deixarão de assombrar não só o seu passado mas também o agora e sempre no seu futuro.

## 2. Ser-se Imagem

Apenas por meio do mascaramento o rosto se converte no portador social de signos, cuja função executa. (Belting, 2014, 49)

Tudo é temporalidade, história de continuidade e mudança balizada por dois momentos, o do nascimento e o da extinção. O senso comum diz-nos que existir é durar e a forma como o entendemos difere consoante incidimos o olhar sobre pessoas ou sobre objetos ou artefactos. A persistência e transformação nos objetos corresponde à “mesmidade da sua história espaço-temporal contínua” enquanto a das pessoas é conforme a “mesmidade da sua história psicológica contínua” (Macdonald, 2005, 169).

Se uma pessoa é corpo e pensamento já uma fotografia é somente objeto. Um objeto que repete um objecto vivo como seu duplo, um índice que pode testemunhar um corpo ausente ou “perdido” (Belting, 2014, 12) enquanto que, ao mesmo tempo, o torna simbolicamente presente.

Um retrato, enquanto formulação identitária de um corpo, satisfaz à imaginação, ao estabelecimento de uma relação de “intencionalidade afectiva” (Barthes, 2010 ,29) com esse corpo representado. Ser-se imagem é assim ser-se outro, na forma de um objecto apresentado ou reapresentado a si próprio ou a outros. Essa é a ferida que justifica que a fotografia da mãe Barthes no jardim de inverno seja mantida escondida ao olhar do leitor (Barthes, 2010 ,84) uma vez que para os outros essa fotografia não passa de mais uma entre outras tantas, não fere. Ser indistinto, facilmente sujeito tipologias, como desejava concluir August Sander (Ranciére, 2010, 158), ou sujeito a escrutínio antropométrico, o que August Bertillon tornou verosímil, confessa a mudez das imagens, sobretudo se a estas não estiver associada uma memória ou, no mínimo, alguém capaz de resgatar do anonimato algum dos seus significados. A crença na semelhança da imagem com o seu referente é mais sensível no caso de um retrato, dado que a fotografia “possui uma força verificativa” (Barthes, 2010, 99), uma ilusão que leva o observador à “animação” (Belting, 2014, 24) desse ícone, através da separação da imagem do seu suporte e, através dessa “transparência” (Belting, 2014 , 44), a interiorizá-la enquanto imagem mental, permitindo transportar a ambos para um outro espaço e tempo, o da lembrança. As fotografias participam assim como memória, situando-se entre a ficção e a realidade. O objeto que é a fotografia detém o sujeito petrificado como uma sombra, do mesmo modo que uma máscara funerária

substitui o rosto que se degrada após a morte, mantendo-o incorrupto na forma de memória, por um lado, enquanto que por outro lado o mantém fisicamente presente. A fotografia no cemitério “recorda a pessoa viva que nos fita” (Belting, 2014, 232) ilustra-a como uma máscara que vence o perecimento da matéria viva, mesmo que essa memória se vá diluindo com o tempo. Um retrato é sem dúvidas a representação de alguém que já assim foi pois, desde o momento da realização dessa imagem que a representação nela contida se distancia do representado na mesma medida que o tempo avança inexoravelmente para ambos. Pode mesmo dizer-se que, depois de retratada, essa pessoa e o seu objecto fotográfico não são mais o mesmo, mas sim duas identidades que se afastam lentamente no tempo, uma já enquanto memória. Duas “identidades” (Quine, 1981, 102) materialmente distintas, agora cada uma com sua distinta possibilidade de persistência temporal mas, embora ambas se continuem modificando ao longo de sua existência, a representação permanecerá para sempre congelada ao momento da sua captura.

Embora um retrato tenha sido feito para recordar a pessoa à sua semelhança, com o tempo, a sua memória tende a desaparecer só permanecendo a fotografia, igual a como já se foi um dia, uma construção comumente esperada e estabelecida pela indústria (Baltazar, 2009, 118) enquanto ideal a perpetuar. A imagem que se conclui num retrato é o resultado de uma encenação social idealizada por quatro imaginários: “aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que eu sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte” (Barthes, 2010, 21, 22). De qualquer forma, um retrato parece-se sempre com a pessoa retratada, mesmo que essa encenação seja produzida para que o resultado obtido seja de cariz autobiográfico, uma operação sobre o real ou como forma de transcender o real. Em qualquer dos casos será uma parecença que se situa ao nível da aparência, da pose, mas já não como no início da história fotografia. Não uma pose forçada, apoiada em aparelhos que permitiam a imobilidade necessária à longa exposição a fim de se obter um cliché ou um retrato comercial estereotipado em formato de cartão-de-visita, como comercialmente Disderi propôs, ou no retrato artístico de uma pessoa famosa, forma que Nadar logrou desenvolver com a sua prática. Se o retrato burguês foi construído em estúdio, entre o público e o privado, à procura de se afirmar uma identidade moderna, já o retrato social foi denunciador da condição humana. Posteriormente vieram as vanguardas e a consequente ruptura com a arte moderna que, através de um discurso experimental foram conceptualizar o retrato na direção quer da auto-representação quer permitir a devassa do íntimo ou a exposição do privado, verdade e ficção que na actualidade se fundem, “deixando de

haver lugar para distinguir entre imagens e realidade” (Rancière, 2010a, 66). Renovando-se assim as relações entre o “*Operator*” e “*Spectator*” (BARTHES, 2010, 17) o sujeito já não se imita a ele próprio nem ao seu entorno mas antes, através da produção de “subversões pontuais e simbólicas do sistema” (Rancière, 2010a, 108) comunica no sentido de “desenhar novas paisagens do visível, dizível e do fazível” (Rancière, 2010a, 113).

*Soldiers* de Susane Opton é mais do que uma simples série de retratos. A sucessão de diferentes rostos em fotografias de estética semelhante convoca a atenção do observador na direção da esfera íntima e individual de cada um dos indivíduos sem dar a reconhecer de imediato que são de um coletivo cujas imagens normalmente estão mais associadas a cenas de acção, drama e violência. Estes rostos, ordenadamente apresentados bem como significativamente distintos, não transparecem ser o de militares nem nada na sua pose é marcial. São jovens adultos de cabeça apoiada sobre uma superfície indistinta, retratos da cabeça até ao pescoço onde não é possível divisar quaisquer indícios da sua actividade profissional, talvez à excepção de um comum corte de cabelo justo. Porém o título da série fotográfica e as suas legendas situam de imediato esses rostos em recentes cenários de guerra, pressentindo o espectador que esses indivíduos terão vivido experiências opostas às da idêntica pose exibida nas fotografias. Cresce assim uma tensão dentro de quem se encontra face a esses retratos uma vez que, de imediato, se concebe que esses rostos velam memórias dramáticas, memórias invisíveis excepto para eles próprios que as viveram. É natural que o observador procure estabelecer um entendimento sobre quem são e adivinhar quais foram as suas experiências individuais, tentando descortiná-las por intermédio de uma atenta observação das suas expressões fotograficamente tornadas evidentes. Torna-se imprescindível transferir, a partir do fluxo de imagens de guerra a que constantemente se é exposto, quase que diariamente (imagens que vão povoando o nosso imaginário), aquelas que possam satisfazer ou ajudem a entender aquelas a que esses indivíduos podem ter sido expostos de modo a assim se estabelecer uma empatia com as suas existências. De forma oposta, Thomas Ruff vai retratar os seus colegas de curso pedindo-lhes para que, face à câmara fotográfica, mantenham um rosto inexpressivo no sentido de testemunhar que a fotografia é apenas capaz de exprimir o superficial. Se os rostos serenos e vulneráveis dos soldados de Opton evidenciam uma atitude que, conjugada com a informação textual, orientam o espectador para a construção de uma interpretação que parta dos seus próprios referenciais internos, já os retratos dead

pan<sup>2</sup> de Thomas Ruff pretendem criar opacidade à leitura dos indivíduos fotografados, procuram evitar a possibilidade de neles se projectar de qualquer tipo de subjetividade da parte do observador que vá além da sua exclusiva fruição estética. Estes retratos transformam o sujeito em objecto, seja através do recurso a impressões de grande dimensão que transgridem a relação natural com o rosto de outra pessoa (tal como em *Soldiers* de Susane Opton), seja por intermédio da grandiosidade e detalhe nas imagens, Ruff procura comprovar que as fotografias não expressam mais do que aparências superficiais, esperando contribuir para abalar a crença na possibilidade de se acreditar através das suas fotografias poder-se pensar conhecer essas pessoas.

Com propósito diferente e com outro impacto, Alfredo Jarr vai condensar todo o drama do genocídio ocorrido no Ruanda, o massacre de uma etnia, à exclusiva apresentação de um único retrato repetido milhares de vezes. Um retrato que nem é um rosto completo, mas somente os olhos de Gutete Emeritae. Com essa imagem, dois olhos que viram o que o espectador não consegue ver, igualmente Jarr entrega o inimaginável à imaginação do espectador. Desloca afectivamente na direcção do observador a sensação de horror e propõe a construção de uma compreensão da perda dramática comum a todos os que sofreram semelhantes atrocidades através do artifício da repetição de uma única representação, a dos olhos que viram o que não se vê, o que permanece invisível ao espectador. O artista coloca o observador à mercê da sua própria memória e sensibilidade, apenas possível de construir a partir das imagens acessíveis a cada um para, por si, reconstituir esse drama a partir das imagens a que se foi então sendo exposto pelos media.

Anton Corbijn, num dado ponto da sua carreira, enquanto fotógrafo, decide regressar a Strijen para realizar uma série de auto-retratos. Move-o o facto de não possuir imagens que preencham a memória de sua infância nesse lugar, sua terra Natal. Desta forma pretende oferecer a si próprio uma reconstrução da memória física da sua presença nesse local onde viveu em criança e de onde se afastou à muitos anos. De forma paralela, Mike Golding em *Mimic*, vai inserir o seu rosto em substituição dos rostos das pessoas fotografadas pelo seu falecido pai, procurando satisfazer a necessidade de resolver os seus conflitos internos, no sentido de, de forma terapêutica, se sentir olhado pelos olhos de um pai com quem manteve em vida uma relação atribulada. Nestes dois últimos exemplos não se trata de usar a fotografia como falsificação ou simulação de realidades mas sim para a recriação de

---

<sup>2</sup> Dead pan é um termo que remete para uma forma sistemática de concretizar a fotografia procurando-se objectividade e neutralidade. No caso do retrato será a reprodução fisionómica evitando qualquer expressão no rosto. Thomas Ruff foi aluno na Escola de Dusseldorf onde teve como professores os Becher e suas tipologias fabris.

uma realidade paralela à da vida onde a presença do próprio vai permitir a constituição de memória ao serem criados documentos de natureza fotográfica onde o retrato vai simbolicamente satisfazer uma função de objecto de memória.

Com as fotografias íntimas, tarefa a que se dedicou durante os oito anos do crescimento dos seus filhos, Sally Man criou um testemunho íntimo ou talvez demasiado exposto sobre um tempo que vai desaparecendo em direção ao estado adulto. Este trabalho envolveu e transformou a própria vida familiar pois essas imagens não são somente as de crianças a crescer, são também imagens construídas por um olhar treinado, algumas exibindo os próprios filhos menores nus, cuja futura exposição se sabia vir a tornar pública. Qualquer relação entre fotógrafo e a pessoa fotografada implica algum grau de intimidade e colaboração, o que neste caso envolveu profundamente a própria vida familiar, levando a que estes jovens, no dia da inauguração, confrontassem com alguma distância as suas próprias imagens de crianças, respondendo descontraidamente às perguntas mais sensíveis do público pois consideravam que aqueles que ali se encontravam não eram eles mesmos mas outros de um tempo passado. A sua relação com essas fotografias, ou seja, com as imagens onde estão retratados, principalmente com as de nudez, haviam-se tornado parte integrante das suas próprias vidas enquanto actividade natural, algo que podia ter originado séria censura por parte das autoridades<sup>3</sup>.

Num diferente contexto Nan Goldin vai retratar-se depois de agredida com violência pelo namorado. Essa fotografia foi pensada exactamente com o intuito de erigir um marco de memória na futura condução da sua vida pessoal. Nan Goldin propõe-se com esse auto-retrato ao confronto com a memória de um episódio que não deseja voltar a ter no futuro. A construção dessa fotografia objectifica-a, torna-a um objecto-memória para que, mantendo a ferida presente, não volte a se envolver nesse tipo de relações afectivas.

---

<sup>3</sup> Mapletorphe viu a sua exposição ser encerrada pelas autoridades mediante queixas de indecência, queixas que igualmente assolaram a exposição de Sally Man embora não com o mesmo resultado.

### 3. Real e Ficção

“Quanto mais uma fotografia é conseguida, mais se afasta do real; quanto mais uma fotografia é «fracassada» mais se aproxima da nossa cegueira essencial para o mundo, de que só vemos e compreendemos algumas poucas coisas.” (Joly, 2002, 97)

Uma imagem é sempre fruto de uma manipulação pois a câmara fotográfica é o instrumento com que o fotógrafo expressa a sua relação com o mundo, resultando as fotografias de uma aceção individual, de um ponto de vista específico que, a partir do real, sintetiza uma realidade. A credibilidade dessas imagens assenta no discurso visual cabendo ao observador distinguir a que tipo de expectativas respondem essas imagens, qual sua legitimidade bem como reconhecer as linguagens específicas e os meios técnicos envolvidos na sua concretização. De facto o visual não corresponde ao visível da mesma forma que o “real não é inteiramente solúvel no visível” (Rancière, 2010a, 133) havendo aspectos que, sendo irrepresentáveis, podem reduzir as imagens a mentiras se a sua leitura não for suportada por um quadro referencial onde “autor, obra e público, bem como os seus contextos psico-socio-culturais” (Joly, 2002, 259) não devem ser ignorados enquanto contributos para a sua interpretação. Se a força indiciária e a coerência discursiva orientam a leitura de uma imagem para uma verdade, induzindo a se acreditar no seu conteúdo, igualmente leva a que se acredite no que o seu autor deseja expressar com ela. A fotografia revela-se assim como uma impressão subjectiva retirada do real, criada segundo a interpretação do seu autor para, a partir desse momento passar a existir de acordo com a interpretação de um público que, por sua vez, também integra algum regime de crença. Nessa condição o fotógrafo contemporâneo apresenta-se como um encenador, “a fotografia é vagamente constituída em objecto e as personagens que nela figuram são realmente constituídas em personagens, mas apenas pela sua semelhança com seres humanos” (Barthes, 2010, 28).

Um fotógrafo é alguém dotado de um olhar capaz para o propósito de, através de opções técnicas, artísticas, estéticas e ideológicas, construir sentidos que permitam a apreensão de um motivo de interesse, que se estabeleça algum grau de relação com uma verdade bem como se consiga desenvolver “uma intencionalidade afectiva” (Barthes, 2010, 29). A fotografia traduz um pensamento, não somente um pensamento fruto de uma construção mas também fruto de um “pensamento não pensado” (Rancière, 2010a, 157), uma tensão inerente à imagem que, transcendendo uma lógica representativa imediata, comunica uma qualidade de presença e gera questionamento de forma a torná-la na peça “de um enigma a ser decifrado”

(Rancière, 2010a, 158). No retrato contemporâneo a pose é o fulcro dessa tensão, uma “pensatividade” (Rancière, 2010a, 168) alimentada pela possibilidade de o seu entendimento se abrir a diferentes significados, de se tornar um “nó entre várias indeterminações” (Rancière, 2010a, 168). Uma encenação que, estabelecendo-se como uma “parecença desapropriada, remete para um ser qualquer, cuja identidade não importa, e que oculta os seus pensamentos ao oferecer o seu rosto” (Rancière, 169). A criação de personagens, fragmentando a noção de identidade própria por intermédio da criação de outras identidades, ou seja, criando verdades ficcionadas, adequa-se à teatralidade da vida contemporânea ajudando a estabelecer-se uma opacidade entre as noções de realidade ou ficção, entre verdade ou mentira. Com esse desígnio, a fotografia contemporânea deve ser lida como “uma estrutura, um funcionamento, um campo de jogo” (Lissofsky, 2008, 12) que aproxima a fotografia da literatura, do teatro, diferentes formas de representação que se podem interpenetrar fazendo a fotografia falar mais do que sobre o seu evidente visível. Desde a fotografia documental, com o poder de iludir os sentidos, proposto em *EVIDENCES* por Mike Mendel e Larry Sultan, passando pela fotografia construída como um quadro, de que Jeff Wall é um exemplo sólido, até se chegar à fotográfica de ironia histórica, como em *Afronautas* de Cristina de Middel, a capacidade narrativa das imagens vem sendo explorada no sentido de se “construir uma retórica” (Fontcuberta, 2010, 84) como forma de gerar verosímil. Um estado que pode ser conseguido de três formas: manipulando a mensagem na imagem, revestindo-a de um conteúdo expressivo que induza à empatia entre o espectador e a representação observada; manipulando os objectos dentro da imagem, criando simulacros que vão sustentar crença do espectador na naturalidade do registo com que se está a ser confrontado; e/ou manipulando o contexto de recepção da imagem, alterando a plataforma institucional onde essa imagem adquire sentido.

Se uma imagem é por sua natureza manipulação ela é obviamente manipuladora podendo ser usada para a proposição de realidades, podendo ser utilizada como veículo de ideias codificadas na produção de documentos. A fotografia possui uma “primeira realidade” (Kossoy, 1999, 36), a do assunto a recolher ao real e que parte das intenções que motivaram a sua realização até ao instante de ser concluído o registo. A partir desse momento a fotografia passa fisicamente a existir assumindo uma “segunda realidade” (Kossoy, 1999, 37) onde o assunto já se encontra constituído na forma de um documento que trilhará o seu próprio destino. Inversamente, uma fotografia pode também servir como ponto de partida para desvendar o passado, para se entrever o pensamento inerente à sua criação pois toda a fotografia nasce como



resultado de uma construção, situada num determinado momento que se pretende acreditado no futuro. Ou seja, uma fotografia reflete uma inequívoca intenção de memória que se ambiciona como descrição de uma realidade, realidade à qual se pode aceder se for prestada criteriosa atenção em relação: ao assunto nela evidente, à tecnologia utilizada na sua realização e à sua autoria ou proveniência. Descodificar tanto os elementos materiais como os elementos imateriais que nela se encontram envolvidos permite penetrar mais profundamente no seu significado, evitando-se ficar somente pela leitura da sua aparência. Torna possível efectuar uma autópsia à imagem de modo a se conseguir aceder ao invisível que as imagens transportam, à sua ficção, ao que se dissemina como realidade por seu veículo. Tanto mais que, uma mesma imagem presta-se a diverso tipo de usos possuindo a capacidade, nunca inocente, de aceitar diversos deslocamentos cognitivos consoante a forma como é usada e a favor de quem é usada. De facto uma fotografia permite a ilusória sensação de se estar presencialmente perante o assunto, pois esta, tal como a memória, não é mais que “um arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (Rancière, 2010b 179).

Ainda a fotografia dava os primeiros passos quando Hippolyte Bayard, ao retratar-se na pose de afogado<sup>4</sup> (Sougez, 2001, 86), demonstrava a possibilidade de, através da criação de uma narrativa ficcional se abrir a fotografia ao campo da subjetividade. Revelada a possibilidade de se criarem significados, indo além da mera capacidade de reprodutibilidade técnica na representação do mundo material, a proliferação na utilização da fotografia veio gerar novas e cada vez mais complexas relações entre as pessoas, entre as pessoas e a realidade e das pessoas para consigo mesmas. Nesse sentido, a fotografia, enquanto um dos vários sistemas simbólicos de atribuição de significados, é responsável por uma significativa influência na construção da imagem de si mesmo e da realidade onde o indivíduo se encontra inserido. Motivo para que, a partir da metamorfose da sua própria imagem, Cindy Sherman tenha desenvolvido um percurso artístico baseado na constante edificação de novas identidades. Forma de criticar os modelos de representação e mediatização que dessa forma denuncia responsáveis pela produção de estereótipos onde “já não existe um verdadeiro eu, porque cada um de nós é o resultado do que vemos à nossa volta” (Rosengarten, 1998, 18). Por sua vez Juan Fontcuberta propõe ficções que são recebidas como realidades pelo observador, quando este não questiona devidamente o processo fotográfico e se fica pela análise superficial do que é evidente nas fotografias. No seu

---

<sup>4</sup> No verso da fotografia “Autoportrait en noyé”, 1840, encontra-se por sua mão escrita uma legenda onde este diz de si próprio ter-se afogado por não lhe ter sido reconhecido, da mesma forma que a Daguerre, nenhum mérito na autoria do processo fotográfico.

trabalho Fontcuberta tem como preocupação denunciar a fraca preparação do público para a recepção das imagens. As suas propostas artísticas pretendem criar situações onde a realidade é perturbada por uma evidente manipulação que este pretende fazer chegar despercebida ao público, como em *Sputnik*, onde um jornalista procura comprovar, através de diversa documentação, a perda do astronauta soviético Ivan Istochnikov no espaço. A manipulação de documentação histórica é feita de um modo inverso à que foi empregue pelos soviéticos no processo de forjar a histórica, como por exemplo no caso do conhecido desaparecimento de Leon Trotsky das fotografias de Stalin. Em *Sputnik* o retrato de Fontcuberta é introduzido nos documentos como sendo o astronauta desaparecido, pretendendo assim o artista conferir credibilidade à história que apresenta. Por oposição Damon Casarez, com a série fotográfica *Boomerang Kids* pretende atingir um significado mais universal através da representação pontual de situações exemplificativas, evitando assim a sua extensa descrição. O autor pretende situar o observador dentro da complexidade e drama da vida dos jovens adultos que, após terminarem uma longa formação no sentido de se tornarem cidadãos activos e emancipados, não o vão conseguir, vendo-se obrigados a regressar a casa dos pais ao não encontrarem emprego. Os jovens que vemos nessa série fotográfica não se representam apenas a si mesmos mas servem, através do seu apontamento, para denunciar uma situação económica global que se tem vindo a agravar com as recentes crises económicas por todo o mundo. Cristina de Middel, no seu último trabalho, *Poly-Spam*, assumiu a reconstituição de situações fictícias que são encontradas nos amplamente conhecidos emails que servem de engodo para esquemas de burla económica. As situações ora dramáticas ora felizes que são descritas nesses emails possuem apenas um objectivo, o de atrair incautos ou gananciosos a enviar dinheiro acreditando com esse gesto vir a receber posteriormente uma quantia muito superior. As diferentes situações descritas nesses emails foram recriadas e fotografadas pela artista como se fossem resultantes de um trabalho documental e não ficcional. Desta forma ficções incluídas em mensagens reais, no fundo mentiras que se desejam fazer passar por realidades, foram transportadas para a realidade fotográfica e apresentadas junto aos textos que as originaram, ficando esses textos como legendas.

## Capítulo II

## 4. PERDA

### 4.1. Prólogo

A Guerra Colonial sempre esteve presente na minha infância, de forma silenciosa, dissimulada, resumida ao expositor do corredor, entre o quarto de dormir e a cozinha. Um santuário povoado de memórias a salvo da convivência diária, ocupado com objectos relacionados com a vida militar de uma figura que reconheço como meu pai. Uma vida reduzida a um parco conjunto de itens fragmentados por quatro prateleiras verticais no interior de um expositor clássico envidraçado. Relembro as raras vezes que me atrevi a espreitar o seu ventre cuidando satisfazer a curiosidade de tocar esses objectos que sobreviveram ao desaparecimento da sua matéria física, pensando talvez, através do contacto com essa materialidade estabelecer algum contacto com a sua imaterialidade. Nada, cedo aprendi que os objectos são somente objectos e que a vida não se desvela por seu intermédio. Igualmente nas parcas fotografias, discretamente encerradas em dois álbuns de família, pude encontrar fragmentos incompreensivelmente estranhos à minha realidade quotidiana, figuras em terras longínquas, negros e casas de palhota em terras distantes onde os meus pais, jovens e juntos existiam. Fotografias circunscritas a apenas meia dúzia de anos de uma vida familiar, iniciada tarde e cedo interrompida. Sobre o meu pai não se falava em casa, a sua morte foi uma morte total, levou tudo consigo, à excepção desses objectos e fotografias que penso ainda hoje habitarem um pequeno expositor envidraçado no corredor de uma casa, entre um quarto de dormir e uma cozinha.

### 4.2. Projecto

A vontade de desenvolver uma reflexão visual sobre a Guerra Colonial impôs-se enquanto procurava um tema para a participação na exposição final da Pós Graduação em Fotografia, Projecto e Arte Contemporânea em 2012. O interesse por essa temática teve origem num comentário ouvido junto do Monumento aos Combatentes, em Belém, observação avulsa que conduziu à constatação de nunca ter sido evidente, até então, o quanto a história ali vertida tinha sido decisiva na determinação da trajectória da minha própria vida, logo desde o seu início. Tornou-se assim desconfortável a noção de que pouco sabia acerca de como era a vida quando a minha própria vida se iniciava e o quanto essas circunstâncias haviam moldado quem sou hoje bem como causado este quem somos nós.

O projeto PERDA nasceu assim de uma necessidade pessoal, fruto de questionar a real capacidade evocativa do Monumento ao Combatente, uma imensa parede onde se podem encontrar, por ano e ordem alfabética, o nome e posto de cada um dos militares falecidos ao longo dos treze anos de duração da Guerra Colonial.



**Figura 1** - Ex-combatente de visita ao Monumento ao Combatente, em Belém.

Nesse sentido, uma das peças criadas para o projecto permitiu, ao desconstruir a forma como os militares são de evocados, reorganizar a sua apresentação indo de encontro a uma forma muito mais próxima ao experienciado na guerra: seguindo unicamente a cronologia das suas fatalidades, dia após dia.

A peça *Diário de Guerra*, formada por cinco mil quatrocentos e três slides, sucedendo-se numa moldura digital, vai mostrando dia após dia as baixas fatais ocorridas ao longo dos treze anos que durou o conflito nas três frentes de Guerra: Angola, Guiné e Moçambique. Os slides são acompanhados por uma trilha sonora que, de forma aparentemente caótica, reúne vários excertos de entrevistas a militares feridos em combate, igualmente fotografados para o projecto e com cujos fragmentos de memórias se pretende emprestar voz às memórias dos camaradas falecidos.

#### 4.3. Epílogo

A realização da peça *Diário de Guerra* e a sua apresentação no Palácio das Galveias, em conjunto com oito retratos de ex-combatentes feridos em combate e a fotografia de pormenor do monumento onde consta, entre outros, o nome de João Bacar Djaló (cuja fatalidade foi a única possível de reunir significativamente a partir dos documentos consultados no Arquivo de Defesa Nacional), qual caixa de Pandora, foi imprimir maior interesse pela temática, principalmente agora que os seus protagonistas, mercê do natural avançar da idade começam a desaparecer levando consigo as suas narrativas individuais.



**Figura 2** - Exposição do Projecto PERDA, Palácio das Galveias, 2012.

## 5. PRESENTE

### 5.1. Primeira parte: preparação do projecto

A frequência do Mestrado em Criação Artística Contemporânea, sensivelmente um ano após terminada a Pós Graduação em Fotografia, Projecto e Arte Contemporânea, veio permitir nova dedicação artística à temática da Guerra Colonial, resultando na oportunidade de voltar a questionar a forma como se encontram evocados os militares falecidos no Monumento ao Combatente em Belém bem como de procurar recuperar as suas histórias. Igualmente persistia a ambição de encontrar uma forma significativa de transmitir essa memória às novas gerações, de lhes transmitir a consciência de que esses acontecimentos não se sucederam assim à muitos anos, alertando para o facto de que muitos dos seus protagonistas se encontram vivos, provavelmente passando despercebidos no interior das suas próprias famílias sem estes o saberem. Na realidade, já durante o projecto PERDA tinha havido a aspiração de criar um trabalho que tivesse a capacidade de comunicar às novas gerações essa noção, tanto mais que na escola essa matéria é superficialmente abordada dando-se preferência aos conteúdos relativos à Revolução de 25 de Abril.

Uma vez iniciado o Mestrado em Criação Artística Contemporânea dispunha já de uma temática do meu interesse, circunstância que, com a mudança de residência para Aveiro, originou interesse em dedicar uma particular atenção à participação de Aveirenses na Guerra Colonial. Nesse sentido foi consultada a lista dos militares mortos no Concelho de Aveiro disponível na base de dados da Liga dos Combatentes.

Mortos na Guerra do Ultramar											Concelho de Aveiro
Nome	(naturalidade) Local - Freguesia	Concelho	Possuto	R	Mod	TO	Un. OP	Causa	Data	Local de Sepultura	anotações
AGNELO DE MACEDO FERNANDES	Vieira Cruz	Aveiro	Alf. SG PQ (Brevet 180)	F	RCP	A	BCP21		dat	09.12.64	
ALBERTO MANUEL CASAL LOPES OLIVEIRA	Mota - Olivieirinha	Aveiro	SM CSM Al 0710794	E	R15	A	OC (C)		ad	14.07.74	† São Bernardo
AMÉRICO FERREIRA RODRIGUES SOUSA	Aradas	Aveiro	SM Ad	E	OC2A2	M	Cx45749Cae3874		dat	27.11.72	
ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA ROSA	Esqueira	Aveiro	Fur ml Tello Al 0551168	E	OC2A	A	Sc13C13Cae388		av	20.12.70	† fog rat
ANTÓNIO VIEIRA MARINHO	Cidade do Valado - Olivieirinha	Aveiro	SM Cael 159562	E	RC3	A	Cx44399Cae327		alg	04.06.64	± R rec
AVELINO MADAL DE ALMEIDA	Glória	Aveiro	SM AP 0895987	E	R15	G	Cx447959Cae1933		alg	06.02.69	± R rec
CARLOS MANUEL LEWIS DA NAVA	Vieira Cruz	Aveiro	Fur ml Ad 0003765	E	R4P2	M	Cx44349Cae3837		ad	10.12.69	
CASIMIRO PARCO SARRICO	Verdelimilho - Aradas	Aveiro	15g ml 5062011	E	R12	G	Cx441959Cae1857		dec	02.03.72	† loc nasc
ERNESTO DE OLIVEIRA VICTÓRIA	Verdelimilho - Aradas	Aveiro	SM Al 0361596	E	R17	A	Cx44170169Cae1935		dat	14.09.68	† loc nasc
FERNANDO VICTOR DE JESUS MARQUES DE ALMEIDA	Sol Posto - Esqueira	Aveiro	10a Al 351963	E	BC5	A	Cx44509Cae166		ad	11.02.64	† Noqui (th.rml) camp 12-1
JERÓNIMO FERREIRA DA SILVA	Elito	Aveiro	Fur ml Ad	E	RAC	M	Cx44609Cae1880		ad	10.01.67	
JOÃO DAS NEVES FERNANDES	Mota - Olivieirinha	Aveiro	SM Al 1319502	E	R15	G	BC44514 (CC3)		dat	18.12.73	† fog rat (surologio ml mortos no Ultramar)
JOAQUIM DOS REIS CHES FERREIRA	Vieira Cruz	Aveiro	10a PM 0308173	E	RL2	A	CPM83471CCP1AD		dec	02.03.75	† comit conc
JORGE MANUEL MADAL OLIVEIRA	Aradas	Aveiro	SM Ad	E	EXAM	M	Z95Cae1Moc		ad	23.09.70	
JOSÉ CARLOS MATIAS DAMAS	Verdelimilho - Aradas	Aveiro	Alf ml Ad 01432072	E	R16	A	Z95Cae151372		dat	20.09.74	† fog rat
JÚLIO MANUEL SIMÕES NETO	Vieira Cruz	Aveiro	Fur ml AP 95192169	E	BR19	G	Cx443809Cae2893		dat	12.03.70	† comit conc (p.d) camp 322
LOURENÇO CARVALHO SANTOS	Vieira Cruz	Aveiro	SM Cael	E	OC2A	M	Cx4416959Cae1967		dat	07.07.67	
MANUEL ANTÓNIO ALMEIDA PINA	Ante da Capela	Aveiro	SM Inf	E	BC10	M	BC44581673 (CC3)		dat	17.03.74	† fog rat nasc Jan62
MANUEL ANTÓNIO SALGUEIRO LOPES	Glória	Aveiro	APPE	F	BA7	A	AB3 (DO-27 K435)		ad	20.12.68	
MANUEL MALAQUAS DE OLIVEIRA	Verdelimilho - Aradas	Aveiro	Ten PPA 12234-L	F	AB1	M	AB3 (B-G ML N 41728)		dat	22.10.67	† fog rat nasc 25fev69
PEDRO MANUEL MACHADO DE ALMEIDA	Glória	Aveiro	Alf ml Inf	E	EP1	M	Z95Cae16		dat	25.04.72	

**Figura 3 - Relação de Mortos na Guerra Colonial no Concelho de Aveiro.**

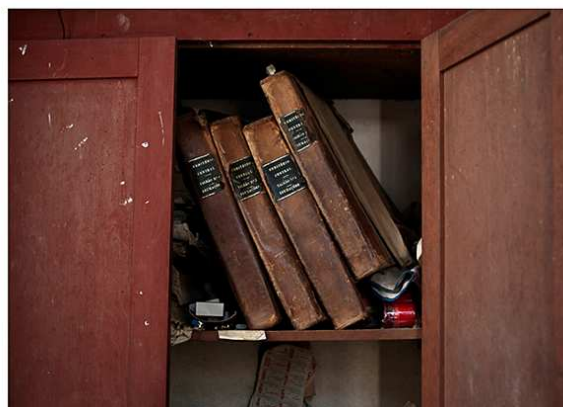
Esta pesquisa permitiu o seu uso como material de trabalho para o primeiro módulo de Estudos de Fotografia.

As duas únicas sepulturas de militares Aveirenses mortos na Guerra Colonial, existentes no Cemitério Concelhio Sul foram localizadas e foi contactada a Junta de Freguesia para se procederem aos necessários pedidos de autorização. Também por essa altura o núcleo local da Liga dos Combatentes foi contactado no sentido de apurar o seu interesse em prestar apoio a um eventual projeto fotográfico sobre a participação de Aveirenses na Guerra Colonial.

Relativamente ao módulo de Estudos de Fotografia, as imagens que foram integrar o trabalho tiveram de manter reservada a identidade dos militares aveirenses falecidos na Guerra Colonial uma vez não ter sido possível chegar ao contacto com os seus familiares.



**Figura 4** - Laje de cabeceira da campa de ex-combatente do Concelho de Aveiro morto durante a Guerra Colonial.



**Figura 5** - Livros de Inumação no Cemitério Central de Aveiro.

Este primeiro trabalho lembrou o quanto é difícil granjear acesso à memória privada e individual sobre a Guerra Colonial, principalmente o quanto os envolvidos optam por se manter resguardados de uma exposição pública e o quanto lhes é difícil partilhar essas memórias fora de um contexto específico. A Guerra Colonial persiste ainda como um tema circunscrito aos ex-combatentes e suas famílias, prevalecendo uma grande desconfiança para com aqueles que se aproximem, sendo necessário tempo para ganhar a sua confiança de forma a se conseguir ultrapassar essa reserva e silêncio. Dramaticamente demonstra também o quanto é fácil ficar-se pelo superficial acerca do que foram treze anos de guerra e, infelizmente, aponta para a suspeita de



que muitas dessas memórias não perdurarão muitos mais anos, pois os seus detentores vão morrendo e com eles cessando a possibilidade do seu registo para memória futura.

Resultante desta primeira abordagem, duas possibilidades de projecto fotográfico se começaram a desenhar, uma no sentido de resgatar memórias sobre a participação de Aveirenses na Guerra Colonial e outra no sentido de ser encontrado o rosto de cada nome na lista de militares no monumento, uma vez tendo sido constatada a possibilidade de vir a encontrar os seus retratos nas suas campas, depois de localizados por intermédio da base de dados disponível na Liga dos Combatentes.



**Figura 6** - Fotografia fúnebre na campa do Caçador-Paraquedista Francisco António Rovisco Ferreira, falecido em Moçambique a 31/07/1970. Fotografia não utilizada na Bolsa estação Imagem Mora 2014.

Porém resgatar os rostos dos mais de nove mil homens mortos durante a Guerra Colonial logo se entendeu uma tarefa imensa e inviável pois nem todas as campas são localizáveis, das localizáveis eventualmente nem todas possuirão fotografia e seria necessário não esquecer os militares que não foram repatriados bem como os do contingente local (que chegou a ultrapassar os 40% do dispositivo militar em algumas situações), estes últimos, logicamente, repousando em África. De facto bastou uma rápida observação à lista dos militares de Aveiro para verificar que oito não dispõem da informação de onde se encontram sepultados e que um se encontra sepultado em Noqui, África.

## 5.2) Segunda parte: Projecto Fotográfico

Se por um lado havia a intenção de ir ao encontro das memórias de ex-combatentes para a realização de um novo projecto fotográfico, investigação que agora fazia sentido situar em Aveiro, por outro lado persistia a vontade de aprofundar conceptualmente a abordagem iniciada em *PERDA* com a peça *Diário de Guerra*. Apesar de se já ter percebido a inviabilidade de um projecto que fosse devolver o respectivo rosto a cada um dos nomes em *Diário de Guerra*, o critério associado à ideia da representação funerária conduziu à hipótese de se poder pensar na utilização de um único rosto para, de forma simbólica, representar a lista de fatalidades ocorrida a cada dia da guerra.

Mesmo parecendo dois projectos distintos foi entendida uma paradoxal condição de representação/memória a uni-los: hoje o ex-combatente que não morreu na guerra, quarenta anos passados, detém no seu rosto essa passagem do tempo enquanto que os que então faleceram, quarenta anos passados, permanecem com a idade da sua morte. A possibilidade de coexistirem hoje os seus retratos enquanto representação fotográfica, actual, identificando os homens que foram combater na Guerra Colonial, necessariamente expõe esse desfasamento etário que no momento da guerra era contemporâneo. Nesse sentido, representar, no presente, todos os ex-combatentes iria obrigar a associar rostos de adultos jovens a rostos de seniores, evidentemente distinguindo-se as suas idades (os falecimentos entre o final da guerra e hoje claro que inviabiliza a afirmação mas, para o efeito da construção mental inerente à arquitectura do projecto, essa possibilidade foi afastada por ser pouco significativa). Foi essa discordância representacional, a eterna juventude de uns em relação ao natural avançar da idade dos que os recordam, o que permitiu pensar em reformular o fundamento de *Diário de Guerra* levando a acreditar estar possivelmente na dessintonia das idades o elemento chave onde fundar um único projecto. Outro contributo para acreditar nessa condição teve origem na forma como os militares falecidos são colectivamente recordados em parada militar. A um militar, quando é chamado o seu nome, em formatura, responde com voz de presente porém, quando na mesma situação é chamado aquele que faleceu, então todos os militares respondem a uma só voz presente, evocando esse ausente. Esse sentido de corpo/memória presente/ausente enquanto situação actual das memórias de guerra levaram à consideração de se tratar de um único projecto intitulado *PRESENTE*.

Consciente da impossibilidade de devolver o rosto a cada um dos nomes no monumento, mais de nove mil homens mortos na Guerra Colonial, começou então a procurar-se uma outra forma de simbolizar a ausência dos seus rostos, enquanto que, ao mesmo tempo, a procurar-se resgatar as memórias de ex-combatentes vivos indo de encontro à recolha das suas memórias de guerra. A condição do momento presente corresponde ao momento em que está a ser feito o projecto. Desta forma o instante decidido para o projecto é o da sua actualidade, uma parcela de tempo longa num sentido fotográfico, porém diminuta num sentido histórico.

A primeira decisão no sentido de reorganizar a cronologia de fatalidades da guerra foi a de se retirar o ano, agrupando os nomes de acordo somente com o dia e o mês do seu falecimento. Esta decisão possibilitou a criação de um calendário onde em cada dia do mês se encontram reunidos os militares que morreram nesse mesmo dia/mês ao longo dos treze anos de duração da Guerra Colonial. Cinco mil quatrocentos e três dias, com mais de nove mil mortos foram assim reduzidos a trezentos e sessenta e seis dias, ou seja, a um ano, na forma de um calendário universal. Realizada essa reorganização passou-se à reflexão sobre qual a forma de proporcionar um rosto que evocasse simbolicamente os rostos ausentes dos militares mortos nesse mesmo dia durante os treze anos da Guerra Colonial, somente representados pelo seu nome. Escolher o rosto de um deles seria excluir o rosto dos restantes e, como tal, ir na direcção oposta à da sua simbólica representação colectiva. O rosto a ser encontrado tinha então de ser um rosto que possuísse a condição de não se ligar a nenhum deles, directamente, mas teria porém de ter a capacidade de se ligar a todos. Desta forma era atingida a noção de que seria necessário encontrar trezentos e sessenta e seis rostos que nada tivessem a ver com nenhum dos mais de nove mil mortos na guerra. A noção de comemoração do aniversário surgiu como possibilidade de critério para a união de diferentes pessoas no mesmo dia e mês, independentemente do ano. As famílias recordam os seus mortos na guerra na data do seu falecimento enquanto que, nesse mesmo dia, há quem comemore o seu dia de aniversário. Ao prestar atenção a esta simultaneidade, e relembrando que em *PERDA* uma das narrativas que se tentava apurar era a do primeiro cabo comando António Correia Moreira, o militar que morreu no dia do nascimento do autor do trabalho, fez-se luz sobre a correcta condição a ser cumprida para a constituição simbólica de um rosto capaz de simbolizar cada um dos mais de nove mil mortos. O rosto a encontrar para simbolizar a lista de fatalidades de cada dia teria de ser o rosto de alguém nascido nesse mesmo dia, após terminada a guerra. Um rosto que não se vinculando a nenhum tinha o potencial de os evocar a todos.

Ainda não totalmente satisfeito continuou-se a procurar estabelecer uma maior conexão, se possível de carácter afectivo, que estreitasse as duas formas de representação (a do rosto capaz de representar uma lista de nomes de mortos). Tendo em mente potencializar o impacto da mensagem sobre quem no futuro fosse ver a obra bem como tornar significativa a participação no projecto. Foi então lembrado que nas fotos funerárias dos militares aveirenses se podiam encontrar rostos de jovens adultos, cujas idades se circunscrevem a um período específico das suas vidas. De facto, e excluindo os militares de carreira que tinham as mais diversas idades, o grosso do contingente militar era constituído por jovens mancebos onde os que não prosseguiram estudos ingressavam na vida militar logo na sua maioridade, enquanto que os restantes o iam adiando até terminarem os estudos superiores. Esta constatação foi decisiva para circunscrever etariamente o rosto que ia simbolicamente dar rosto aos nomes dos militares falecidos: estes teriam de ser representados por um único rosto, entre os dezanove e os vinte e seis anos de idade, nascido após a Guerra Colonial, alguém aproximadamente com a mesma idade dos que à mais de quarenta anos nela foram morrer.

Uma questão pertinente surgiu então: que conhecimento terão os jovens adultos de hoje, entre os dezanove e os vinte e seis anos, sobre o que foi a Guerra Colonial? – Saberão eles que muitos dos seus protagonistas estão vivos, provavelmente integrando o seu núcleo familiar? – Não será a Guerra Colonial, para a grande maioria destes jovens, somente um facto histórico, entre outros tantos, uma matéria escolar que foi necessário aprender para passar de ano, coisa alheia à sua vida e interesses?

Situar o projecto nestas idades irá, espera-se, servir o propósito de, estabelecendo-se uma conexão afectiva no momento da sua participação, estimular os jovens a procurar saber mais sobre essa parte da nossa história recente. Ligar o dia de nascimento ao nome dos militares mortos na guerra, além de estabelecer um vínculo afectivo com essa memória poderá suscitar a consciência de que a Guerra Colonial persiste como um assunto dissimulado na nossa sociedade. No fundo é simplesmente estar a dizer: no dia em que nasceste, à quarenta anos atrás, os teus avós e as pessoas dessas gerações viveram uma guerra onde morriam diariamente jovens da tua idade que foram obrigados a ir combater, defender um território longínquo que se considerava fazer parte de Portugal. Estes nomes a quem o teu rosto vai dar rosto e prestar homenagem são aqueles que morreram entre 1961 e 1974, com a mesma idade que tu tens agora, os que não morreram são pessoas com a idade dos teus avós, pessoas com quem te cruzas diariamente.

## 6. Residência Artística Museu Foz Côa

Definida a linha condutora do projecto *PRESENTE*, fez sentido candidatar uma das suas duas partes ao prémio *Bolsa Estação Imagem Mora 2014*. Se uma parte do projecto encontrava resistência para avançar em Aveiro porque não admitir ser efectuado em Mora? - A Guerra Colonial afectou a todos por igual. Apresentar a candidatura a Mora tornou-se simples uma vez que a ideia de projecto já se encontrava relativamente bem estruturada para Aveiro, pouco mais havendo a fazer que adequar a candidatura à localidade onde este podia vir a ser desenvolvido.

Em Abril saíram os resultados da *Bolsa Estação Imagem Mora 2014* e o projecto *PRESENTE* foi o contemplado por um júri internacional da especialidade de entre os quarenta e dois projectos nesse ano apresentados a concurso. O projecto *PRESENTE* encontrava-se agora lançado, vendo-se não só reconhecido como obtendo financiamento para a sua execução, exposição e publicação em livro.

Ainda antes de se iniciar o projecto *PRESENTE* em Mora surgiu a oportunidade de testar na Residência Artística *Ser e Devir* a execução de uma das partes mais sensíveis do projecto, a do levantamento das histórias dos militares mortos na guerra através de entrevistas a seus familiares. Para o efeito o primeiro passo a dar foi a prévia consulta da base de dados da Liga dos Combatentes. Já no terreno a tarefa passaria por localizar as suas campas e por estabelecer contacto com os familiares que se dispusessem a ser entrevistados e fotografados.

<b>Mortos na Guerra do Ultramar</b>										<b>Concelho de Vila Nova de Foz Côa</b>	
<b>Nome</b>	<b>(naturalidade) Local - Freguesia</b>	<b>Concelho</b>	<b>Posto</b>	<b>R</b>	<b>Mob</b>	<b>TO</b>	<b>Un. OP</b>	<b>Causa</b>	<b>Data</b>	<b>Local de Sepultura</b>	<b>anotações</b>
ANTÓNIO RUI SALGADO PAIS	Vila Nova de Foz Côa	Vila Nova de Foz Côa	Fur mi Amen 14028968	E	EPE	A	OG (CCS)	adv	22.07.72	† oemil conc	
LUÍS AUGUSTO GUINDEIRA	Vila Nova de Foz Côa	Vila Nova de Foz Côa	Sid AExp 42154	E	RC 3	A	CCav/13/BCav/145	cbt	04.06.65	† oemil conc	
LUÍS JOSÉ ABRUNHOSA GONÇALVES	Vila Nova de Foz Côa	Vila Nova de Foz Côa	Sid Al 09014672	E	Ri 15	G	1ºBCav/1512/72	cbt	05.06.73	† oemil conc	

**Figura 7** - Relação de Mortos na Guerra Colonial no Concelho de Vila Nova de Foz Côa.

Já em Vila Nova de Foz Côa foi contactado o núcleo local da Liga dos Combatentes e a Junta de Freguesia, facilitando-se assim o processo de localização das sepulturas dos militares encontrados na lista de *Mortos na Guerra do Ultramar* e também o processo de contacto e aproximação aos seus familiares.

Não foi com surpresa que se deparou com muitas reservas e desconfiança da parte dos familiares dos militares falecidos na Guerra. Uma das famílias recusou, uma outra família não foi possível contactar, pois estavam fora do país. Só se obtendo resposta positiva da parte dos pais de um dos militares, tendo-se sido informado que no dia seguinte se poderia passar na sua casa, lá mais para o fim da tarde. Este contacto só

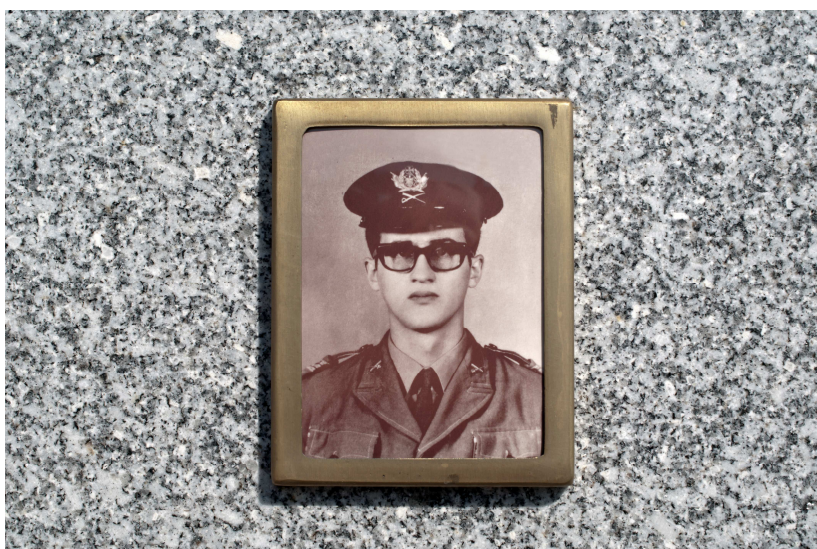
foi atingido após três dias de encontros e conversa com antigos combatentes locais a quem foi sendo exposto o propósito do trabalho.



**Figura 8** – Pormenor da Fachada da casa dos pais do Furriel Rui Pais. A inscrição vai ser usada para intitular o trabalho elaborado na residência artística: *CAZA DEL RUI*.

Finalmente, no penúltimo dia da residência artística, foi possível ser recebido no pátio da casa do Furriel António Rui Salgado.

A entrevista foi tensa e rápida. Sem demonstrarem grande vontade de falar muito sobre o filho, os pais do Furriel limitaram-se a responder às perguntas sobre a causa da sua morte.



**Figura 9** - Fotografia fúnebre na campa do Furriel António Rui Salgado Pais, falecido em Angola a 22/07/1972.



Vitimou-o um acidente de viação no dia anterior ao seu regresso, já terminada a comissão de serviço. O regresso de um filho que vira na vida militar uma forma de sair de casa e tornar-se independente, ainda mal acabados os estudos. Evidentemente uma memória conturbada e mal resolvida, algo que a morte do filho não mais tornou possível de pacificar. Os pais autorizaram a recolha de algumas imagens no exterior, no sentido de ilustrar a memória do filho, desde que não fossem eles próprios fotografados. Sobre outros assuntos relativos à infância e sobre a vida social do filho não demonstraram qualquer interesse em fornecer mais pormenores.



**Figura 11** - Diploma de liceu com a data de conclusão de estudos do Furriel Rui Pais a 02/02/1970, dias antes de embarcar para a Guerra Colonial

Esta primeira experiência prenunciava a dureza das histórias que certamente iriam ser encontradas durante a *Bolsa Estação Imagem Mora 2014*, sobretudo as relacionadas com o falecimento de familiares amigos ou camaradas na guerra, experiência para a qual esta residência artística se revelou bastante útil.

## 7. Bolsa Estação Imagem Mora 2014

O Início do projecto *PRESENTE* em Mora beneficiou sem dúvida da experiência adquirida com *PERDA* e com a residência artística *Ser e Devir* em Vila Nova de Foz Côa. O primeiro contacto com ex-combatentes de Mora, em Julho, foi planeado com o objectivo de começar a ser apresentado o projecto começando-se logo na sede local da Liga dos Combatentes, circunstância acordada com o presidente para acontecer numa sexta-feira à tarde, durante uma das suas regulares reuniões de confraternização. Neste primeiro contacto o principal objectivo foi o de privilegiar a interacção e a transmissão de seriedade no trabalho, na intenção de se começarem a estabelecer laços de confiança. A máquina fotográfica não foi sequer levada para a reunião. O encontro foi amistoso e interessado, oscilando as conversas entre várias matérias da ordem do dia e por matérias relacionadas com a vida militar, quer actual quer relativa à época da guerra, por vezes com algumas provocações no sentido de se assegurarem que a terminologia e ambiente militar eram apanágio de quem se propunha trabalhar sobre o assunto. Os primeiros resultados não foram promissores não se tendo conseguido obter nenhum compromisso sobre uma eventual colaboração nem participação de nenhum dos presentes. O facto não surpreendeu uma vez que a *Bolsa Estação Imagem* ia já no seu quarto ano em Mora, estando os ex-combatentes bem cientes da futura visibilidade pública de quem participasse, o que se sabia ir em desfavor da sua vontade de colaborar. De um modo geral o projecto foi bem recebido, foi considerado importante mas, quanto a participarem, mais tarde iriam pensar no assunto. Em relação a objectos pessoais trazidos do tempo da guerra, foi manifestado que já se tinham desfeito desses objectos ou que não sabiam por onde andariam ou mesmo que nem sabiam sequer se ainda os tinham.

Mortos na Guerra do Ultramar											Concelho de Mora
Nome	(naturalidade) Local - Freguesia	Concelho	Posto	R	Mob	TO	Un. OP	Causa	Data	Local de Sepultura	anotações
ANTÓNIO JOSÉ PARRACHIL ROCHA	Cabeção	Mora	Sid AMAR 19799468	E	EP5M	A	CRecup/6MM	acv	05.05.70	† Montijo	
ANTÓNIO LUCRÉCIO DAVID	Mora	Mora	Fur ml inf	E	BC 5	A	CCac306/8Cac357	dit	02.07.62	† Évora	
ANTÓNIO MONTEIRO COELHO	Cabeção	Mora	Alt ml AP 11532967	E	RI 16	A	RI21 (CCS)	acv	19.11.68	† Évora	
ANTÓNIO PRATES DÓRDILO CRAVIDÃO	Cabeção	Mora	Alt ml inf 583C	E	RI 2	A	CCac767/8Cac770	acv	12.11.66	† freg nat	
HENRIQUE JOSÉ DOS ANJOS COMICHE	Mora	Mora	29g PI	F	(777)	M	A88	acv	18.05.66		
JOÃO MANUEL ALEIXO PINTO	Cabeção	Mora	1Cb PQ (brevet 10804)	F	RDP	G	BCP12	dit	19.04.74		nasc 12Nov50
MANUEL ANTÓNIO CHUÇO RIBEIRO	Mora	Mora	Sid inf	E	BC 19	M	2ºBCac19	dit	15.08.73		
MANUEL JACINTO CAEIRO MARTINS	Mora	Mora	Fur ml MAR	E	CIOE	M	13ºCCmds	acv	16.10.70		
MANUEL JOSÉ CASIMIRO	Pavia	Mora	Sid Cond 1483763	E	RI 15	A	BCac471 (CCS)	acv	08.04.64	† Santana (Caete) th.mil camp 145	
MANUEL JOSÉ PEREIRA	Mora	Mora	Sid Cx 16760	E	RI 16	A	BCac155 (CCS)	dnc	23.07.62	† Santana (Caete) th.mil camp 66	

**Figura 12** - Relação de Mortos na Guerra Colonial no Concelho de Mora.

No mês de Julho foi ainda dedicada uma semana à pesquisa documental no Arquivo de Defesa Nacional. A investigação tomou como ponto de partida as datas de



falecimento dos militares, informação obtida a partir da lista da Liga dos Combatentes, datas que serviram para a consulta dos *SITREP* (abreviatura para Situation Report, documentação que resume as informações do dia a dia: identificação do pelotão, localização, actividade, prisioneiros, baixas – mortos e feridos graves, munições e material), procurando-se assim localizar os documentos originais relacionados com a morte desses militares.

A experiência adquirida em *PERDA*, para o levantamento da história do Capitão Comando João Bacar Djaló, permitiu a localização rápida e a análise esclarecida da documentação encontrada. Foram também consultados os *SIPFA* (Serviço de Informação Pública das Forças Armadas) onde constam recortes de jornais relativos a notícias de mortos na Guerra Colonial, as listas mensais de feridos e mortos, tentado localizar-se, por entre as inúmeras mensagens criptográficas que diariamente circulavam entre o comando e as diferentes unidades operacionais, os originais com informação sobre os acidentes e falecimentos dos militares de Mora. Com cópias da documentação considerada relevante foram constituídas pastas individuais. Não foi possível fazer registos fotográficos dos documentos mais significativos sendo recebida a informação de que um pedido de autorização dessa natureza muito dificilmente seria aceite. A decisão foi então de se acautelar cópias e caso alguma fosse decididamente importante seria então feito o pedido.

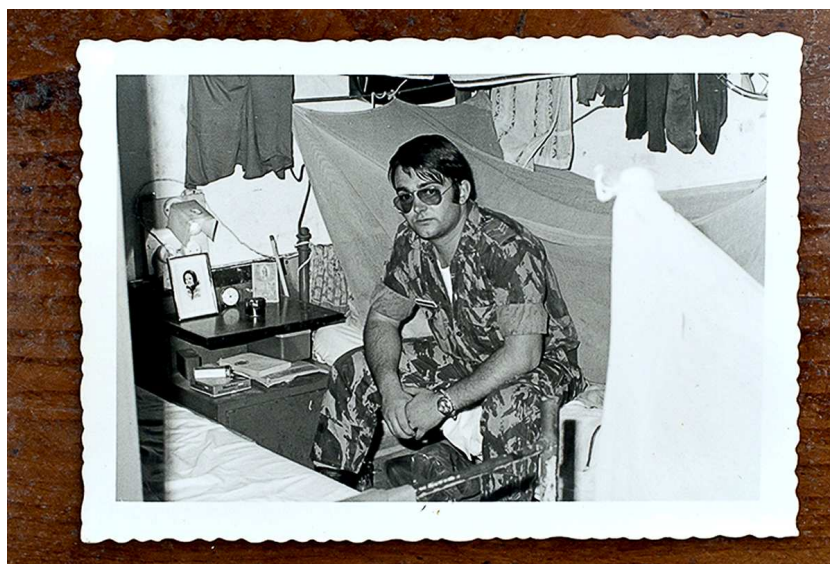
Setembro foi o mês escolhido para a segunda incursão a Mora, agora já com o objectivo de se iniciarem as entrevistas e registos fotográficos. A primeira acção, ainda antes mesmo de se chegar a Mora, foi a de se efectuar uma visita à campa do soldado António José Parrachil Rocha e entrevistar a Dona Otília, uma prima que mal o recorda e que é quem se encontra responsável por tratar da sua sepultura. Porém a Dona Otília não compareceu ao encontro combinado nem atendeu as chamadas telefónicas que lhe foram dirigidas. A deslocação ao cemitério de Almada ficou-se pelo registo fotográfico da campa do militar, obtendo-se o registo do seu retrato, nada mais se conseguindo desvendar sobre a sua memória.

O último fim de semana do mês de Agosto e todos os fins de semana de Setembro foram reservados para esta segunda passagem por Mora. A estratégia de não ficar logo em contínuo por muitos dias teve a intenção de incutir uma ideia da dedicação sem pressas para se terminar o trabalho. As sucessivas visitas pretenderam igualmente suscitar a curiosidade sobre o andamento do projecto e ao mesmo tempo dar tempo para que as suas reservas em participar se fossem diluindo. Os ex-

combatentes são um corpo de homens habituados a comunicar entre eles e a tomar medidas colectivas com facilidade. Nesse sentido se as experiências com os primeiros não fossem boas corria-se o risco de os restantes se tornarem ainda mais resistentes à sua abordagem. Assim foi importante uma escolha consciente dos primeiros ex-combatentes a contactar no sentido de efectivamente começar com sucesso o trabalho fotográfico e a recolha de testemunhos.

Os objectivos agora determinados, além de obviamente passarem por contactar o maior número possível de ex-combatentes, recolher seus testemunhos e de os fotografar foi também o de se efectuarem as visitas aos cemitérios e transmitir aos familiares dos militares mortos na guerra a informação de que se pretendia chegar ao seu contacto. Nesse ponto particular os presidentes das Juntas de Freguesia foram contactados para a apresentação das intenções do trabalho e foi-lhes pedido que estes, servindo de elo de comunicação, informassem os familiares dessa intenção e devolvessem a resposta.

Depois da apresentação do projecto em Mora, e da praticamente nula manifestação de vontade de participarem, Pavia e Brotas foram as seguintes vilas visitadas. Cabeção acabou por, à excepção da visita ao cemitério, tornar-se a localidade onde, da mesma forma que em Mora, foram sentidas grandes dificuldades para a abordagem e resgate de memórias sobre a Guerra Colonial.



**Figura 13** - Fotografia cedida pelo ex-combatente José Hipólito onde se pode ver do lado direito da mesa de cabeceira a sua pagela de Nossa Senhora de Brotas.

De forma oposta Brotas revelou-se a localidade onde existiu maior facilidade em se falar sobre a guerra. Provavelmente o facto de em Brotas não ter havido nenhum militar morto durante a guerra tenha contribuído de forma determinante para essa diferença, facto histórico que os locais expressam com orgulho como resultado da fé na sua padroeira. A pagela de Nossa Senhora de Brotas, que os acompanhou durante a guerra, bem como para alguns o amuleto em pele de lagarto, constituem a justificação para que nenhum militar de Brotas tenha falecido durante a Guerra Colonial.

Outubro foi o mês para se iniciar a fase de edição das fotografias entretanto feitas e de se começar o longo trabalho de transcrição das entrevistas. Nesta altura foi igualmente importante projectar-se uma ideia da narrativa que se pretendia criar para dar coesão às fotografias e textos do projecto. Para tal foi oportuno fazer uma listagem das situações ou casos que se desejava contemplar:

- O militar morto na guerra e a sua história a partir da memória de quem o conheceu, família ou amigos.
- O ex-combatente e suas diferentes opiniões sobre a guerra / diferentes ramos operacionais.
- O ex-combatente que depois da guerra vai morrendo, diminuindo o número dos que ainda estão vivos – a sensação que se vai instaurando de que estão a desaparecer e consigo as suas histórias irão ser esquecidas.
- O ex-combatente ferido ou traumatizado - a narrativa do acontecimento, o viver hoje com essa memória. As marcas da guerra.
- A família que fica e que vê os jornais e as notícias sobre as fatalidades na guerra.
- Os amigos, que pensam que um dia é a sua vez de ir à guerra e sabem que já lá morreram outros.
- A mulher/madrinha de guerra.
- Os objectos pessoais que sobreviveram ou que foram trazidos da guerra ou relacionados com a guerra (a pagela, estilhaços, insígnias e outros objectos).
- O retornado e a sua tragédia; o que lá deixou e como fugiu. O que foi regressar.
- O que não foi à guerra ou fugiu de Portugal.
- Os locais simbólicos e as reuniões actualmente.
- Os jovens de hoje - o que sabem sobre a Guerra Colonial.

Em Outubro foi contactado o Professor Doutor Pedro Aires de Oliveira, Historiador de Época Contemporânea, no sentido de ser convidado a escrever um texto para o

trabalho, o que aceitou uma vez esclarecido acerca da importância de no projecto as fotografias e legendas serem precedidas com um texto de rigor histórico.

Outubro foi também ocasião para a primeira reunião com a *Estação Imagem* para se relatar o andamento do trabalho e serem discutidas as ideias/objectivos a atingir com base na apresentação de algumas das imagens já seleccionadas.

Por fim, Novembro foi o mês para se avançar decididamente no trabalho em Mora, mês onde se encontrou alojamento de dia nove a dia vinte e quatro. Nesta fase foi possível contar com ajuda do responsável da Casa da Cultura de Mora cujo acompanhamento do trabalho foi de grande préstimo e a quem tinha sido entretanto entregue uma lista de ex-combatentes do Concelho de Mora eventualmente disponíveis para serem contactados. De referir que no dia 18 de Novembro se realizou o almoço anual de ex-combatentes de Mora, um evento que reuniu várias dezenas de camaradas de armas e suas famílias vindos de vários pontos do país e mesmo do estrangeiro.

No dia vinte e quatro de Novembro já se encontravam fotografadas quase todas as situações incluídas na lista pelo que, de regresso a Aveiro, se passou a uma segunda fase de edição do trabalho. De qualquer forma continuaram a ser feitos esforços para se encontrarem as situações em falta. No dia três de Dezembro finalmente foi possível entrevistar um ex-combatente em Évora que, por mero acaso, tornou pública uma fotografia sua, da altura da guerra, encontrando-se sentado na cama de campanha onde se pode ver a sua pagela na mesa de cabeceira (figura 13). Esse contacto ainda levou a um outro com quem só foi possível estar na semana seguinte, a nove de Dezembro. Com estas duas últimas entrevistas deu-se por terminada a fase de captação de imagens.

Do total de possibilidades desejadas fotografar apenas não foi encontrado nenhum retornado que se dispusesse a contar a sua história, não por não haver, mas porque nenhum aceitou contar a sua experiência.

O mês de Janeiro foi inteiramente usado na edição de imagem e na produção dos textos e legendas para que em Fevereiro se encontrasse tudo pronto de forma a ser possível apresentar e ser discutida uma proposta na reunião de edição final do trabalho com a *Estação Imagem*.



**Figura 14** - Pormenor da fase de edição final da *Bolsa Estação Imagem Mora 2014*, momento em que foi fechada a paginação do livro.

Dia 18 de Abril inaugurava em Viana do Castelo a exposição e era lançado o livro da *Bolsa Estação Imagem Mora 2014*.



**Figura 15** - Hermano Noronha no dia da inauguração em frente ao local de exposição *PRESENTE*, *Bolsa Estação Imagem Mora 2014*.





**Figura 16** – Pormenor da exposição no dia da inauguração da exposição *PRESENTE*, Bolsa Estação Imagem Mora 2014.

## 8. Calendário

Após a atribuição do prémio *Bolsa Estação Imagem Mora 2014*, a outra parte do projecto *PRESENTE*, agora denominado *Calendário*, não foi posta de lado não só porque se encontrava já prevista na decorrente dissertação bem como porque nessa ocasião o seu planeamento já ia bastante adiantado.

Um calendário é um objecto facilmente identificável, apresenta trezentos e sessenta e cinco ou seis dias agrupados em doze blocos, os meses, de vinte e oito a trinta e um dias. Se a visualização de *Diário de Guerra* é feita dia a dia, para a nova peça considerou-se que esta devia ser de imediato perceptível na sua totalidade, tal como acontece quando se depara com um calendário de bolso, doze rectângulos (os meses) com os dias dispostos em quatro ou cinco linhas horizontais por sete verticais (os sete dias da semana) onde cada dia no calendário, ao invés de conter o dia do mês, exhibirá o rosto do jovem que representa simbolicamente as fatalidades ocorridas nesse mesmo dia ao longo dos treze anos de guerra.

Encontrada a solução visual para a peça a construir foi chegada a altura de se equacionarem os parâmetros estéticos para a execução dos retratos dos jovens tendo sido então lembrado que nas fotografias fúnebres dos militares falecidos na guerra estes quase sempre se encontram fardados. Essa solução de representação motivou a vontade de se procurar encontrar um camuflado para que os jovens o envergassem nos seus retratos. Não tendo sido possível encontrar um camuflado cedido por um ex-combatente foi solicitada a cedência de um à Armada Portuguesa, uma vez que nestes se mantêm as características e padrão de camuflagem usados durante a Guerra Colonial. Um dólmen camuflado, um cinturão verde, arreios e cartucheiras foram levantados no dia doze de Maio de dois mil e catorze na base Militar do Alfeite, material de guerra que deve ser acompanhado da cópia autenticada da guia nº 0174/14 *SPROT*. A recepção deste material permitiu efectuar alguns ensaios fotográficos prévios, tendo-se para tal recorrido à colaboração dos colegas de mestrado.



**Figura 17** - Colega de Mestrado que auxiliou na preparação da execução das fotografias para o *Calendário*.

Foi ponderada a possibilidade de os jovens serem retratados de olhos fechados. Desejava-se com essa atitude desconstruir a representação comum na fotografia fúnebre, uma fotografia onde identidade e identificação são muito importantes uma vez se tratar de uma imagem de alguém para sua memória futura. De olhos fechados equacionava-se reduzir essa identificação individual procurando investir-se todo o significado simbólico na condição de evocação colectiva. A ideia foi posta de parte após a experiência da montagem de um mês com os retratos dos colegas de mestrado.



**Figura 18** - Experiência de montagem de um mês com as fotografias de colegas do Mestrado que acederam ajudar na preparação da execução das fotografias para o *Calendário*.



A ideia poderia fazer algum sentido para um número reduzido de retratos, para trezentos e sessenta e seis retratos tornava-se demasiado evidente a manipulação da mensagem. Essa decisão foi ainda reforçada pelo facto de, normalmente no processo de entrevista e registo fotográfico, se desejar colocar o retratado no estado de espírito propício ao desejado transmitir com o seu retrato. A título de exemplo, em *PERDA* as fotografias dos ex-combatentes feridos em combate foram todas concretizadas em frente ao *Monumento ao Combatente*, em Belém, seguindo-se um conjunto preparado de perguntas cuja intenção foi a de avivar as suas memórias de modo a tornar visível o seu sentimento de perda. A primeira questão inquiria qual o ano do seu acidente, ao que, após a resposta, estes eram convidados a deslocarem-se até a esse ano no monumento. A pergunta seguinte procurava apurar se nesse acidente tinham havido outros feridos ou mesmos mortos (estando-se a falar com militares feridos em combate havia a probabilidade de, no contacto com o inimigo, tal ter acontecido). Em caso afirmativo era então pedido para que o nome do camarada fosse procurado e, depois de encontrado, pedido que a sua memória fosse evocada, altura para então se concretizar o retrato. Como é natural esta sucessão de questões visava criar um estado de espírito que se tornasse evidente no retrato. Para os retratos no *Calendário* foi então altura de se começarem a tomar as decisões sobre a forma de divulgação do projecto de forma a se encontrar e fotografar jovens voluntários. Enquanto mestrando na Universidade de Aveiro, uma universidade com um grande número de alunos com as idades pretendidas e provenientes de todo o país e mesmo estrangeiro, foi considerada estar encontrada a situação ideal onde lançar o projecto. Uma das decisões iniciais foi a de que não se pretendia fazer a captação directa de jovens para participarem no projecto. Tratando-se de um trabalho onde se pretende a participação voluntaria e esclarecida dos jovens, achou-se por bem não se ir para o terreno pedir a sua participação e imediatamente fotografar. Pretendeu-se que a iniciativa para a participação partisse da sua espontânea vontade depois de encontrarem a divulgação do projecto. Para a gestão da comunicação foi criado o email presente@iol.pt e distribuídos prospectos de divulgação que foram sendo regularmente deixados em diversos locais da Universidade (nas cafetarias dos diferentes departamentos, na biblioteca, etc.) bem como também foi colocada na internet, por diversas vezes e em diferentes páginas relacionadas com a Universidade de Aveiro e os seus departamentos, incluindo o Gabinete de Comunicação da Universidade.



**Figura 19** - Prospecto usado para a divulgação do *Calendário* no Projecto *PRESENTE*.

Para a realização das fotografias foi aguardado o contacto por email de jovens manifestando interesse em participar no projecto para que, em resposta, fosse combinado o dia da realização das fotografias. O local de encontro escolhido foi regularmente a entrada da biblioteca da Universidade de Aveiro. Quando o jovem chegava era integralmente esclarecido do objectivo do projecto para só depois, continuando a manifestar vontade de participar, se proceder à escolha de um local onde se efectuarem as fotografias, preferencialmente no Campus da Universidade.

A surpresa de envergarem um equipamento militar no processo de retrato foi bem recebida e pensa-se que terá mesmo ajudado os jovens a se posicionarem mais próximo do estado de evocação pretendido durante a sua participação. Situação difícil de apreciar, é claro, mas acredita-se que a acção física de vestir o equipamento (por exemplo a surpresa do seu peso e sem sequer estar devidamente completo e municiado) transportou os jovens para mais perto de um subjectivo entendimento do que foi sentido pelos que participaram na guerra.

Foram sempre feitas duas fotografias, uma de corpo inteiro, a ser adicionada a um PDF a enviar por email para o jovem que participou e uma outra fotografia de meio corpo, a que irá para o *Calendário*. Depois de feitas as fotografias foi pedido que estes ocupassem com a sua assinatura o seu dia de aniversário numa agenda adquirida para o efeito, autorizando o uso do seu retrato no projecto (ver figura 26).

O PDF era, se possível, nesse mesmo dia enviado para o jovem, por email, devolvendo-se assim a fotografia acompanhada da lista de mortos na Guerra Colonial que o seu rosto irá simbolizar no *Calendário*. Devo aqui sublinhar que os jovens só eram informados que a fotografia lhes seria devolvida após efectuados os registos

fotográficos (evitando-se qualquer receio de assim se poder estar a os cativar para uma sessão de retratos gratuita).

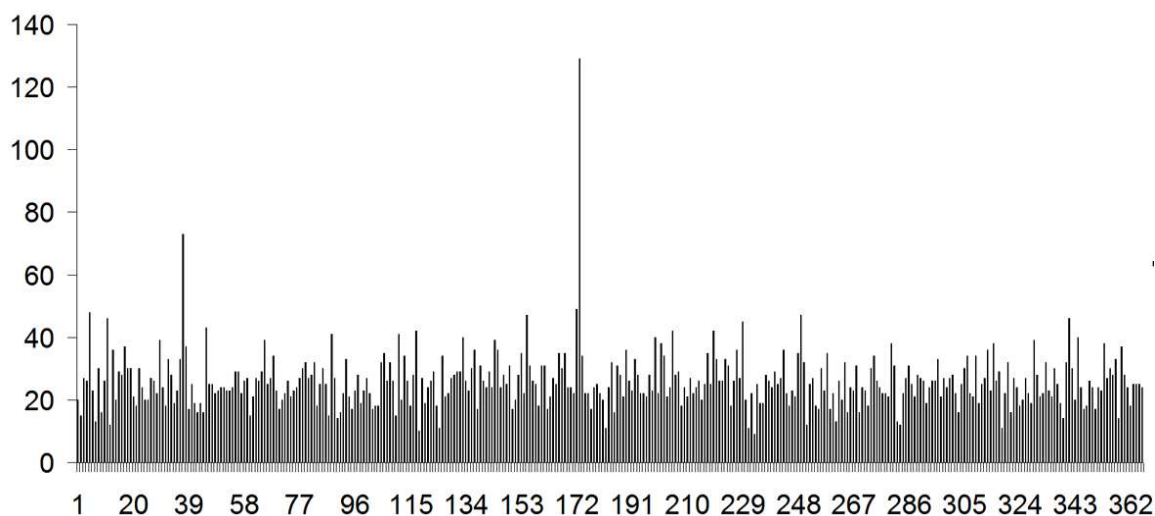


**Figura 20** - Fotografia de jovem participante no *Calendário*. A Inês Teles nasceu no dia dezanove de Janeiro de mil novecentos e noventa e um.

A posterior recepção do PDF com a sua fotografia acompanhada da lista dos militares falecidos que o seu rosto irá simbolizar serve de reforço ao sentimento de importância da sua participação no projecto pensando-se que desta forma se confirma a pertinência da escolha do método usado para a divulgação, processo de registo fotográfico e devolução da fotografia no PDF.

Os emails foram sendo agrupados numa base de dados para que sempre que as fotografias venham a ser usadas ou a peça venha a ser exposta os jovens possam ser informados, tal como já aconteceu no caso de comunicações e apresentações efectuadas sobre o projecto, onde a fotografia de uma jovem foi a escolhida para ilustrar o projecto e como tal esta informada da sua utilização.

Praticamente desde o início que a forma oval da fotografia fúnebre se impôs como possibilidade de materialização do *Calendário*. Infelizmente o alto preço das peças originais em cerâmica funerária afastaram a possibilidade da sua utilização. Foi pois necessário pensar noutra forma de concretizar as trezentas e sessenta e seis peças que irão formar o *Calendário*. Uma possibilidade seria o corte a laser de peças ovais em MDF ou madeira, superfícies onde colar as fotografias dos jovens, ou mesmo usar somente as fotografias ovais sem suporte, colando-as directamente à parede. Outros suportes foram sendo equacionados, salientando-se um que, apesar de ser em metal e de forma redonda (logo à partida desinteressante), apresentava uma pequena fresta na parte inferior do seu rebordo. Esse pormenor estimulou a ideia de, através dessa fresta, fazer passar uma fita cujo comprimento simbolizasse o número de mortos de cada peça. Essa concepção levou a considerar que as peças podiam, elas próprias, ter um comprimento diferenciado em função do número de fatalidades nesse dia, o que levou a que, por intermédio de um gráfico, se pudesse imaginar a peça *Calendário* formada pela totalidade das suas peças individuais com diferentes dimensões.



**Figura 21** - gráfico de comprimentos individuais das 366 peças a constituírem o *Calendário*.

Feitas as contas, serão necessários onze metros e meio de vara em madeira para produzir os suportes para as fotografias de *Calendário*, para depois serem cortadas individualmente no seu comprimento, de acordo com o número de fatalidades de cada dia ao que se adiciona a fotografia do jovem. Esta foi a ideia que começou a tomar forma para a materialização do trabalho. Acontece que encontrar uma carpintaria que efectue o perfil oval não foi possível até à data da escrita da dissertação, estando esta questão ainda por resolver durante a residência artística na BV90, em Outubro. Esta

residência artística é o resultado de outra feliz candidatura do projecto *PRESENTE*, agora na sua fase final, momento onde se irá proceder à construção das peças do *Calendário*. Esta parte do projecto constará em anexo na forma de *Relatório BV90*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nascido de *PERDA*, o projecto *PRESENTE* veio a revelar-se de tal forma abrangente que acabou por o anexar tornando-o um dos seus capítulos. Essa consciência foi crescendo ao longo do desenvolvimento das duas partes do projecto: *PRESENTE – Bolsa Estação Imagem Mora 2014* e *PRESENTE – Calendário*.

*PRESENTE – Calendário* encabeça agora o projecto como obra principal, um projecto certamente de longa duração, condicionado pelas características impostas para a captação dos jovens que vão dar simbolicamente rosto a cada um dos dias do ano onde, durante treze anos, entre 1961 e 1974, morreram militares em Comissão de Serviço nos Territórios Ultramarinos Portugueses. *PERDA* (2012), *CAZA DEL RUI* (Residência Artística em Vila Nova de Foz Côa) e *Bolsa Estação Imagem Mora 2014* formam diferentes capítulos do que actualmente se considera ser o projecto *PRESENTE*, tanto mais que novas possibilidades estão a surgir contribuindo para a realização de outros capítulos para este projecto.

*Calendário*, na forma de um work in progress, seguirá o seu curso natural de conclusão após terminado o Mestrado em Criação Artística Contemporânea sendo neste momento considerada a peça que encabeça simbolicamente a evocação sobre a Guerra Colonial. De facto é um processo que em si não exige ter um fim, mesmo depois de finalmente reunidos os trezentos e sessenta e seis rostos que necessita para ser formalmente concluído. É certo, até pela experiência da partilha, que os jovens são sensíveis à mensagem interior ao projecto, uma mensagem que é universal, seja relativamente à Guerra Colonial seja sobre outro qualquer conflito ou situação onde pessoas morram segundo um critério.

Se a história tem a função ética de preservar criteriosamente factos, a arte tem a grandiosidade de os apresentar imbuída de uma mensagem que toque significativamente cada um, o que, neste caso, a experiência de participar no *Calendário* penso conseguir oferecer aos jovens que se apresentam à sua participação pois impunha-se a importância dada à questão da efectiva transmissão da memória no processo de participação do jovem. Neste ponto será pois, para efeitos de conclusão da dissertação, oportuno questionar a pertinência do processo de captação de jovens. Este projecto não teve como ambição o preenchimento total, a todo o custo, das trezentas e sessenta e seis peças com os rostos, mas sim o de criar uma genuína transmissão da memória dos militares mortos durante a guerra Colonial e uma forma de sensibilizar e inocular nos voluntários retratados a curiosidade de saberem mais

sobre o que foi essa guerra, (não sendo um trabalho de Estética Relacional<sup>5</sup> é evidente que recolhe alguns dos seus princípios).



**Figura 22** – Email de resposta ao email que foi enviado com o PDF com a fotografia e a lista de fatalidades na guerra a que Sara Afonso simbolicamente oferece o seu rosto.

Um projecto desta natureza necessitaria de um grande investimento em divulgação caso se tivesse a ambição de concretizar a peça durante o decurso do Mestrado. Igualmente teria sido necessária uma estratégia mais agressiva na captação de voluntários, por exemplo, indo para o campus universitário com o propósito de imediatamente se fazerem as fotografias aos jovens que se fosse contactando e que fossem acedendo à participação. Esta opção teria certamente conseguido muitos mais do que os actuais cinquenta e sete retratos concluídos. Neste caso acredita-se que todos os fotografados, uma vez que foi da sua iniciativa o contacto e participação, se tenham realmente tornado depositários da memória dos nomes dos militares que morreram no mesmo dia do ano em que nasceram, acreditando-se que a experiência da participação teve esse impacto. Já se tivesse sido utilizada uma forma mais agressiva na captação de jovens, diria neste caso quase coerciva (considere-se a oportunidade de se ter um retrato feito por um fotógrafo habilitado), embora certamente a peça fosse ficando mais completa é duvidoso que a tal correspondesse uma efectiva transmissão da mensagem simbólica havendo mesmo o risco de, só prestando bem atenção ao significado do trabalho mais tarde, alguns jovens virem a recusar a utilização do seu retrato. De salientar que na realidade foram mais os jovens fotografados porém o facto de se repetirem as suas datas de nascimento e de as repetições não aparecem como contribuição para o *Calendário* embora sejam

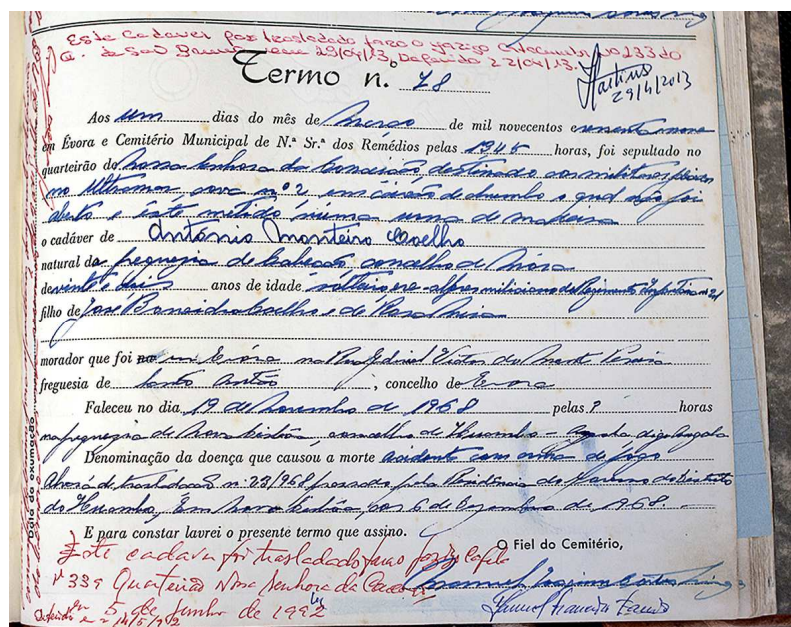
<sup>5</sup> Confrontar Nicolas Burriaud, 2009



considerados muito importantes ao contribuírem para a transmissão da mensagem às novas gerações.



**Figura 23** - Sílvia Ricardo António Monteiro Coelho, nascida a 19 de Novembro de 1991. A 19 de Novembro de 1968 morria António Monteiro Coelho, natural de Cabeção. Registo efectuado na Fundação Robinson, Portalegre.



**Figura 24** - Termo 78 sobre o cadáver de António Monteiro Coelho no livro de inumações do cemitério de Évora, durante o processo de localização e registo das fotografias fúnebres de militares mortos do Concelho de Mora durante a Guerra Colonial. Na campa não foi encontrada fotografia fúnebre, apenas o seu nome, data de nascimento e de falecimento. Foi rejeitado o pedido de contacto com



o responsável pela campa, pelo que nenhuma adicional informação foi possível obter em relação à sua memória.

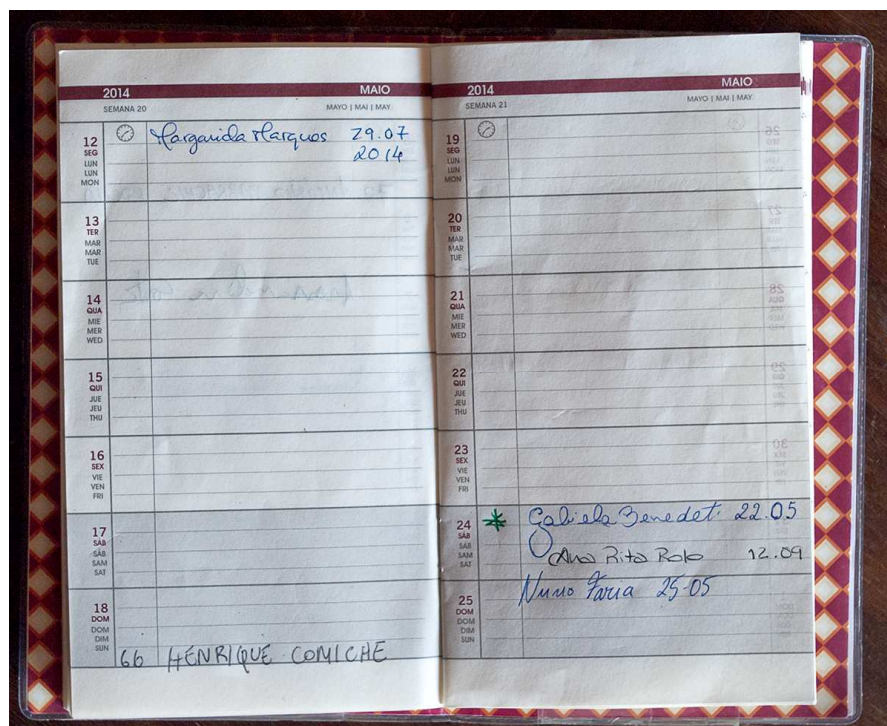
A participação dos jovens revelou-se uma interessante experiência, uma vez estes tendo dado o passo de se voluntariar para o trabalho, portanto estando sensibilizados para a temática, demonstravam um relativo bom conhecimento sobre o que foi a Guerra Colonial bem como demonstravam estar bem cientes do objectivo do trabalho. Desta forma não fazia sentido colocar a questão sobre o seu conhecimento ou desconhecimento sobre a guerra mas sim sobre se sabiam da participação de familiares na guerra. De um modo geral manifestaram saber responder à questão pois essa demonstrou ser uma das questões que lhes ocorria ao verem a divulgação, caso não o soubessem ainda. De entre os jovens devo realçar duas particulares situações que corresponderam à participação de um descendente de ex-combatente da Guerra Colonial, mas da parte do inimigo, bem conhecedor do que a sua família passou durante esses anos e a participação de dois irmãos gémeos (dois rostos para a mesma data de nascimento, dos quais só será possível escolher um para colocar na peça, tal como noutros casos caso de jovens fotografados em que se repetem as datas de nascimento). Ainda refiro uma última situação, que separam das duas anteriores uma vez o jovem que participou ter falecido devido a um acidente de viação cerca de mês e meio após a sua participação.



**Figura 25** - Cátia Mira, nascida 12/06/90, fotografada para o *Calendário* dia 22/09/2014. falecida a 10/11/2014, registo da sua fotografia funerária 21/07/2015. No centro encontra-se a fotografia que foi incluída no PDF devolvido por email depois da sua participação.

Neste caso a fotografia ainda está por decidir se será utilizada pois, como se compreende, a condição de manutenção da memória cessou com a sua morte. Além

disso esta particular situação presta-se ainda a uma outra constatação, a de que o rosto a ser usado como evocação no *Calendário* poder ser confrontado com o rosto usado para evocar o próprio jovem na sua última morada.



**Figura 26** - Fotografia da agenda onde os jovens confirmam a sua participação no *Calendário* assinando no dia de seu aniversário, completando com o dia em que participaram. No lado esquerdo pode observar-se a participação de Margarida Marques, nascida a 12 de Maio de 1990 (fotografada dia 29/07/2014, durante a residência artística em Vila Nova de Foz Côa). Na mesma página encontra-se o nome de um militar do Concelho de Mora falecido na Guerra Colonial, em 1966. Na página da direita pode verificar-se um exemplo de repetição de voluntários no dia 24 de Maio, caso em que apenas um poderá integrar o *Calendário*.

Na agenda onde os jovens assinavam a confirmação da sua participação no projecto *Calendário* já se encontravam assinalados os nomes dos militares mortos do Concelho de Mora na guerra, situação que poderá vir a permitir colocar em confronto o rosto do militar falecido com o rosto do jovem que o vai simbolizar. Mas mais do que esse confronto, essa dupla representação pode vir a originar uma interessante proposta de estudo baseada nas seguintes questões:

- 1- De que forma se revê o jovem enquanto rosto simbólico de um conjunto de homens que morreram na Guerra Colonial e de quem nada sabe?
- 2- De que forma é recebido rosto do jovem, enquanto rosto simbólico:

2.1- Por um familiar ou amigo do militar que morreu?

2.2- Da parte de um camarada que o conheceu e com quem conviveu durante a guerra?

2.3- Da parte do público que não reconhece nenhum dos rostos?

3- De que forma o jovem se sentirá ao ser confrontado com o retrato de algum dos militares que o seu rosto simbolicamente vai substituir?

Estas são algumas questões possíveis de levantar e que não fizeram parte do âmbito do projecto mas antes foram sendo desenvolvidas ao longo do processo. De qualquer forma os casos em que tal sucede passam a ser do conhecimento do jovens pois, no momento de assinarem a agenda, já lá se encontra o seu nome escrito (cruzando-se assim o Calendário com a *Bolsa Estação Imagem Mora 2014*, com *CAZA DEL RUI* e ainda com os dois mortos do Concelho de Aveiro).

Por último um dado que serve somente de curiosidade nestas considerações finais: ao momento desta escrita, do total de sessenta e quatro participações quarenta e cinco são do sexo feminino e dezanove são do sexo masculino. A participação feminina ronda os setenta por cento do total, participação notoriamente superior à masculina.



**Figura 27** - Maria Mann é actualmente a Directora de Relações Internacionais na *Agência Europeia Pressphoto*, tendo anteriormente trabalhado para a *France-press* e *Corbis*. O comentário ilustra o prestígio e visibilidade além fronteiras de que a Bolsa Estação Imagem granjeia.

A atribuição da *Bolsa Estação Imagem Mora 2014*, como é lógico, é algo com que não se pode contar durante o planeamento de um projecto. Porém creio ter sido uma bênção, não só pelo financiamento e apoio editorial mas também pelo reconhecimento que acredito ser este projecto merecedor. Atente-se que a *Bolsa Estação Imagem* é em Portugal o único prémio anual atribuído a um projecto fotográfico sujeito a um júri internacional de reconhecida reputação (Paolo Pelegriini da *Agência Internacional de Fotografia Magnum* foi quem Presidiu o Júri nessa edição).

Apresentar uma candidatura à *Bolsa Estação Imagem Mora 2014* foi uma decisão aparentemente fácil de tomar mas que na realidade necessitou de alguma ponderação dado o ainda incipiente estado de definição do projecto em Março de 2013, com pouco mais de metade do primeiro ano de Mestrado decorrido, ainda bem longe de se pensar no que poderia vir a ser objecto de dissertação final. Porém eram já nessa altura evidentes as dificuldades em avançar com um trabalho sobre a memória da Guerra Colonial em Aveiro. De qualquer forma, concorrer ao prémio iria permitir redigir um projecto para Aveiro, propondo-o nesse caso para Mora. Claro que havia o risco de se ganhar a bolsa, mas se tal não acontecesse, passava-se a dispor de um projecto devidamente estruturado para Aveiro. Mas de facto *PRESENTE* em Mora ou noutro concelho de Portugal confirmou-se uma questão não relevante pois independentemente da sua proveniência, cada homem, cada família viveu a sua guerra. A própria condição actual de uma opinião consensual em relação ao que foi a guerra padece de indefinição ou mesmo conflito interno dentro do próprio ex-combatente, conforme se pode constatar confrontando os diferentes testemunhos que formam as legendas das fotografias no livro *PRESENTE*. O militar que serviu em zonas mais ou menos activas da guerra formula a sua memória em função dessa experiência. Porém o trabalho publicado é apenas utilizada uma pequena parte da totalidade de testemunhos recolhidos. A natureza editorial de um trabalho desta responsabilidade ultrapassa a vontade estrita do autor sendo o resultado final fruto não só do trabalho do fotógrafo, que é quem o inicia, mas também da observação e influência de outros olhares e opiniões, com acordo de quem as finaliza. Nessa trajectória, fotografias menos relevantes com legendas mais significativas ou o oposto, só para mencionar apenas um exemplo de entre as diversas situações discutidas na fase de edição final, podem-nas fazer cair dentro ou fora da publicação. Das quinhentas e duas fotografias, previamente seleccionadas para a reunião final de edição, o trabalho final conta somente com trinta e sete. Do total de pessoas contactadas ao longo da execução do trabalho algumas recusaram o convite à participação, outras só acederam a ser entrevistadas recusando-se a ser fotografadas.



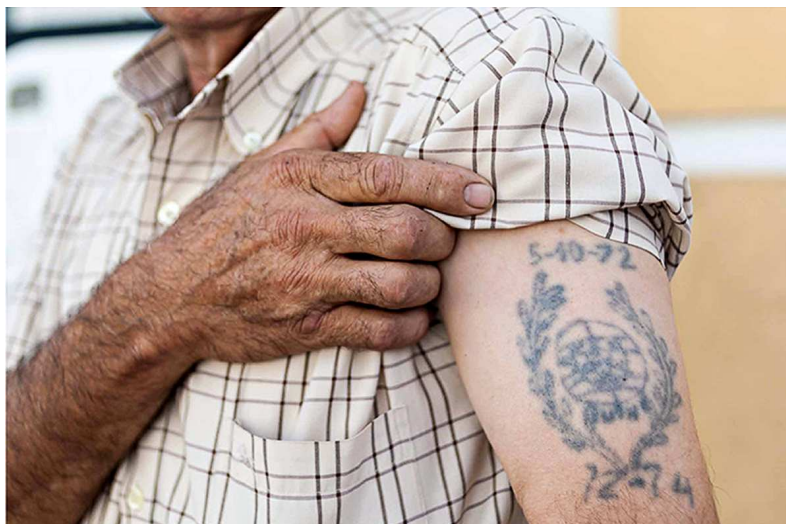
Das sessenta e três pessoas que acederam a ser entrevistadas e fotografadas, somente dezasseis foram incluídas na publicação.



**Figura 28** - à esquerda a entrevista a Estêvão de Jesus Pinto, à direita a fotografia que foi incluída na publicação em livro mas não se encontra no conjunto de painéis da exposição (imagem da esquerda: cortesia de Ana Catarina Garcia)

Ironicamente ficaram mais pessoas e narrativas de fora da publicação do que as que foram publicadas, os projectos fotográficos, tal como as guerras igualmente possuem a sua cota parte de baixas... mas não só de imagens, também de pessoas. Já foi referido que um jovem faleceu pouco tempo depois da sua participação no Calendário (a filha adoptiva de um ex-combatente) mas também um dos ex-combatentes que está no trabalho veio a falecer no mês seguinte à inauguração da exposição em Viana do Castelo. Serão os seus familiares quem receberá o livro quando a exposição inaugurar a dez de Setembro em Mora.

Com a *Estação Imagem Mora 2014*, fotografar ex-combatentes e receber as suas memórias, juntá-las numa exposição e em livro foi construir um outro monumento para a memória colectiva, um trabalho com características semelhante a *PERDA*, daí se considerar este projecto ter diferentes capítulos de acordo com as diferentes questões com que se for partindo no futuro. As conhecidas tatuagens nos braços dos ex-combatentes, por exemplo, são um retrato identitário, cada uma com a sua história, que poderão vir a formar um novo capítulo de *PRESENTE*.



**Figura 30** – A tatuagem é encimada por uma data. Junto à simbologia nacional encontra-se onde o ex-combatente esteve, sendo que alguns estiveram em mais do que um dos três territórios ultramarinos. Na parte inferior da tatuagem encontra-se a duração da Comissão de Serviço Militar Obrigatório. A data declarada na parte superior da tatuagem corresponde ao dia de um acontecimento dramático que o próprio não quis revelar, uma situação para ser esquecida de tal modo dramática que no dia seguinte, após lhe terem pregado uma grande bebedeira, este acordou já com a tatuagem feita.

Outro capítulo que pode vir a ser desenvolvido, pode procurar os militares que vieram a casar com as suas Madrinhas de Guerra. Neste momento já estão a ser encontrados e a ser trabalhados para serem entrevistados e fotografados alguns casais (novamente se coloca a exposição pública como um sério dissuasor para se conseguir efectuar um projecto fotográfico com esta particular população).

Por último e a pedido do Museu Marítimo de Ílhavo já se encontra iniciado um novo capítulo com data prevista para exposição a oito de Agosto de dois mil e dezasseis. Este novo capítulo de *PRESENTE* vai à procura das evidências e narrativas sobre os homens que, beneficiando do DL nº 26106 de 23 NOV de 1935 evitaram participar na Guerra Colonial, indo cumprir seis campanhas na pesca do Bacalhau.

## BIBLIOGRAFIA

- Bacellar, Clark, M. (org.) (1971). *Fotografia e jornalismo*, *Revista Belas Artes*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP), pp 12, 26
- Baltazar, M. J. (2009). *O olhar moderno, A fotografia enquanto objecto e memória*. Lisboa: ESAD.
- Barthes, R. (2010). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70 Lda.
- Bauman, Z. (2005). *A vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem, Para uma ciência da imagem*. Lisboa: Imago
- Bergson, H. (2006). *Duração e simultaneidade: A propósito da teoria de Einstein*. São Paulo: Martins Fontes
- Burriaud, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes
- Dubois, P. (1998). *O acto fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus.
- Frade, J. P. (1992). *Figuras de espanto*. Lisboa: Edições ASA
- Fontcuberta, J. (2010). *O beijo de Judas, Fotografia e verdade*. Barcelona: Gráficas 92
- Goldin, M. (2011). Falsifying evidence: Performing with photographic indexicality, in *Visual Studies*, Vol 26,nº 3, UK: Routledge. pp. 186-197
- Joly, M. (2003), *A Imagem e a sua interpretação*, Lisboa: Edições 70
- Lisovsky, M. (2008). *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: MAUAD
- Macdonald, C. (2005). *Varieties of things: Foundations of contemporary metaphysics*. Oxford /Malden: Blackwell
- Muybridge, E. (1985). *Horses and other animals in motion, 45 classic photographic sequences*. New York: Dover Publications
- Quine, W. V. O. (1981). *Theories and things*. MA: Harvard University Press, Cambridge
- Kossoy, B. (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Ed.
- Rancière, J. (2010a). *O espectador emancipado*. Lisboa: Guide – Artes Gráficas
- (2010b). 'A ficção documental: Marker e a ficção da memória', in *ARTE & ENSAIOS, REVISTA DO PPGAV/EBA/UFRJ*
- Rosengarten, R. (1998). *A insustentável leveza de parecer: Cindy Sherman*. Lisboa: Arte ibérica
- Siqueira, D. V. P. S. (2011). O conceito de “agora” em Aristóteles. *Revista Primus Vitam Nº 2 – 1º semestre de 2011*

Samain, E. (2011). As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre antropologia, imagens e arte. in *Revista Poiésis*, n 17, pp. 29-51

Santaella, L. & Noth, W. (2001). *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras

Sougez, M. (2001). *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivro



## **ANEXOS**

ANEXO I:  
Relatório BV90.

## RELATÓRIO BV90

Autor: Hermano Noronha

Data: 18/10/2015

Âmbito: Mestrado em Criação Artística Contemporânea, Universidade de Aveiro.

### Introdução

A Residência Artística na BV90 teve como objectivo a construção da peça *Calendário* no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea, Universidade de Aveiro. Anterior à frequência da Residência houve lugar à divulgação do projecto tendo em vista captar jovens, agora em Lisboa, para a participação no projecto.

### Concretização

Dois meses antes do início da Residência Artística foi intensamente procurada uma carpintaria que fornecesse, em perfil oval, 12 metros de vara em madeira necessários para o corte das 366 peças individuais como se pensava construir o *Calendário*. A impossibilidade de encontrar uma empresa que realizasse o trabalho levou a reequacionar a sua forma expositiva. Assim foi decidida a segmentação do calendário em 12 mesas 55x55cm, de cor branca, cada uma assumindo um mês do ano, passando a peça a uma instalação em mesas em vez de serem fixadas à parede.

As fotografias dos jovens, de forma oval e dimensão 7x9cm, foram já trazidas imprimidas em papel adesivo e, junto com as mesas adquiridas, foram na manhã do primeiro dia levadas para a BV90. Nessa manhã foi ainda preparado um modelo em cartolina com todas as possibilidades de disposição os retratos dos jovens na superfície da mesa, de acordo com cada mês, criando-se assim uma grelha a partir da qual poderão ser conhecidas as distâncias relativas, lateral e vertical, informação necessária ao correcto posicionamento de cada retrato (a ser escrito no verso de cada fotografia).

Uma vez que os retratos passaram a estar fixos na superfície das mesas, desistiu-se da possibilidade de reajuste da estrutura expositiva de acordo com o ano em que se pretendia a sua exposição, decidindo-se adoptar definitivamente a grelha mensal do ano 2014, ano em que foi iniciado o projecto.

Relativamente à divulgação e captação de jovens para a participação no projecto durante a Residência Artística (iniciada a duas semanas do início da Residência) foram afixados cartazes pelas Universidade Nova, ETIC, Faculdade de Arquitectura e de Belas Artes, bem como feita divulgação em diferentes páginas na internet e por envio de email.

A Residência Artística decorreu de dia 11 a 18 de Outubro tendo-se iniciado, como já foi referido, com a compra das mesas e o seu transporte para o espaço da BV90, junto com as impressões e restante material necessário à realização das peças. Nas janelas e portas da BV 90 foram colocados posters e flyers de divulgação e, a manter a porta aberta, posicionada uma mesa com flyers para os transeuntes levarem.

Numa primeira fase começou-se por recortar as fotografias ovais e simular, usando apenas uma das mesas, a montagem dos retratos de cada mês. Esta experiência serviu para se formar a ideia de qual iria ser o resultado final. Durante esta fase foi importante anotar nas costas de cada retrato a informação do seu posicionamento na grelha mensal (ao mesmo tempo que se confirmavam mais uma vez os dados individuais de modo a se evitar erros nas datas dos jovens ou erros no posicionamento das respectivas fotografias). De seguida passou-se à colocação definitiva das fotografias em papel adesivo, por mês, em cada uma das respectivas mesas. Cada mesa foi retirada do invólucro de proteção e colocada em cima de uma bancada. Em cima da mesa uma fita métrica foi posicionada no comprimento e uma régua T foi

posicionada na sua largura. Desta forma tornou-se fácil assinalar a posição de cada retrato usando para o efeito um marcador (assinalando os extremos superior e inferior na própria mesa). A primeira tarefa foi sempre posicionar a régua T no comprimento desejado e depois marcada na mesa a altura superior e inferior do retrato. Por último, e depois de removida a película de proteção do adesivo, o retrato era colado a cobrir os dois pontos assinalados na mesa e confirmada a sua posição lateral.

Durante o decorrer da Residência Artística, sempre que pessoas se detinham à porta a ler o projeto, o trabalho era interrompido para se ir à porta e perguntar se desejavam que fosse explicado o projecto, o que normalmente sucedia.

Compareceram 10 jovens interessados em participar no projecto, 6 do sexo feminino e 4 do sexo masculino. Das diferentes participações destaco a primeira, pois foi espontânea, onde mãe e filha, Belgas, pararam e se interessaram pelo que viram na porta e, depois da explicação do projecto, a filha respondeu que se situava dentro das idades e que gostaria de participar. Relativamente a participações de não portugueses ainda se contou com a participação de um Moçambicano e de uma Turca. É ainda de assinalar a visita de um ex-combatente que se interessou pelo trabalho e fez questão de não só visitar mas também de partilhar as suas memórias.

Apesar de a tridimensionalidade que se pretendia dar às fotografias ter sido abandonada ao se ter optado pela instalação das fotografias em mesas, usando uma altura correspondente ao número de militares mortos nesse mesmo dia, essa pretensão foi discutida com os responsáveis pela BV90 tendo sido ponderada a possibilidade de materializar o gráfico que representa essa visualidade numa peça onde numa base de madeira seriam fixadas varas de metal cujo comprimento correspondesse ao número de mortos. Essa possibilidade não foi concretizada devido ao tempo necessário para a compra dos materiais e para a sua execução em tempo útil na Residência Artística.

## Conclusão

A realização da Residência Artística é um momento de alteração do quotidiano que permite ao artista submergir no seu trabalho e a ele se dedicar plenamente. Neste caso o trabalho de criação artística já se encontrava bastante avançado pelo que foi sobretudo interessante ponderar sobre a importância da divulgação de um projecto desta natureza. O sentimento é de que, uma vez que este projeto se encontra longe de conclusão e que o seu carácter relacional em muito influencia a sua realização, sendo mesmo um dos critérios de desenvolvimento, será interessante voltar a propor a sua continuidade em outras residências artísticas onde se procurem formas mais eficazes e próximas de transmissão e contacto com jovens nas idades pretendidas, pelo menos enquanto o material militar não for devolvido.

## ANEXOS



Imagem 1: flyer e fotos ovais afixados na porta da BV 90.

Imagem 2: 12 mesas 55x55 cm.



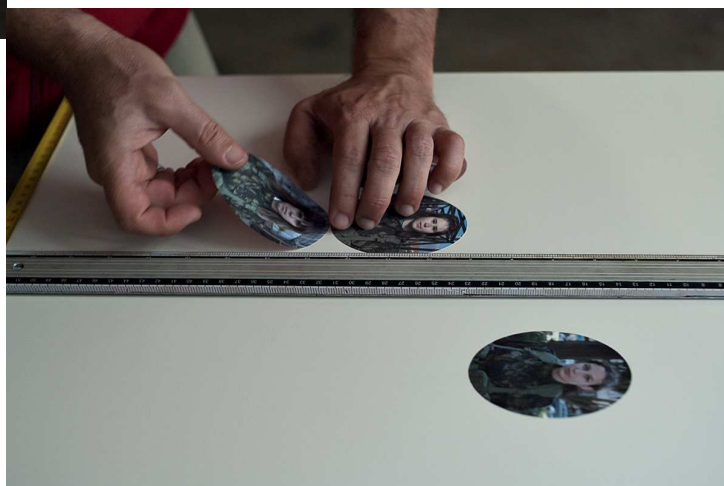
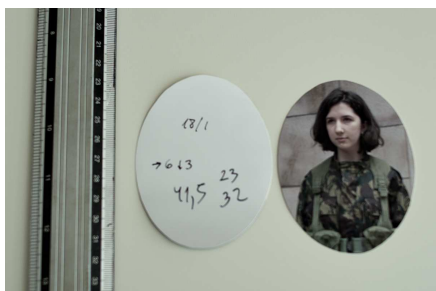
Imagem 3: mesa com flyers de divulgação à entrada da BV90.

Imagem 4: Uma cadeira com o dólmén e arreios em exposição na BV90.



Imagem 5: Recorte das fotografias. O modelo que vai auxiliar ao posicionamento das fotos encontra-se já no tampo de uma das mesas.

Imagem 6 e seguintes: posicionamento dos retratos na mesa.



*K. R. R. R.*

#### ANEXO II:

PRESENTE, Um Projecto de Futuro sobre o Passado. Congresso: Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13502.pdf>



**U.PORTO**

FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

**PROCESSOS DE MUSEALIZAÇÃO. UM SEMINÁRIO DE  
INVESTIGAÇÃO INTERNACIONAL. ATAS DO SEMINÁRIO**  
MUSEALISATION PROCESSES. AN INTERNATIONAL RESEARCH SEMINAR  
CONFERENCE PROCEEDINGS

(Eds.) Alice Semedo, Sandra Senra e Teresa Azevedo





## PRESENTE, UM PROJETO DE FUTURO SOBRE O PASSADO PRESENT, A FUTURE PROJECT ABOUT THE PAST

Graça Magalhães  
Hermano Noronha

### Resumo

No Monumento Nacional aos Combatentes do Ultramar, em Belém, encontram-se dispostos por ano e ordem alfabética os nomes dos militares mortos nesse conflito que durou treze anos. Este enunciado é o ponto de partida para um projeto artístico que, não sendo construído fisicamente a partir de fontes documentais ou de artefactos relacionados com os factos históricos, se irá desenvolver com base em premissas conceptuais no sentido de despoletar a partilha dessa memória.

Este projeto artístico é, em si, a criação de um novo documento que olha o passado e o procura projetar no futuro com base no momento “PRESENTE”. Nesta comunicação propomo-nos, metodologicamente, discutir o processo de construção de um projeto artístico que, com a atribuição do prémio Bolsa Estação Imagem | Mora 2014 dará origem a uma exposição pública e à publicação de um livro relacionando-o com um conjunto de possibilidades que questionam as potencialidades que a área da criação artística dispõe para contaminar as questões da musealização de forma a contribuir com o despontar de novas abordagens e narrativas nas práticas da materialização de exposições como médium e lugar de criação artística.

Através da consideração processual deste projeto procuramos atingir o significado da memória nos processos de mediação artística onde as imagens renunciando à possibilidade de serem simulacro ou fantasmagoria, simbolizam cada coisa e o seu contrário, abeirando-se da não representação e, neste limite, qual o papel do museu nessas práticas de mediação.

Palavras-chave: Criação artística, Memória, Documento

## Abstract

At the National Monument to the Overseas' Combatants, in Belém, Lisbon, the names of the military killed in this conflict, that lasted 13 years, are arranged by year and alphabetical order. This statement is the starting point for an art project while not being constructed out of documentary sources or artifacts related to the historical facts, will be developed based on conceptual assumptions in order to share that memory. This artistic project is, in itself, a creation of a new document looking at the the past, that attempts to project it in the future based upon 'PRESENT' moment.

We offer, methodologically, Present the construction of the photographic artistic project winner the award Bolsa Station Photo | 2014 Mora that results in a public exhibition and a book publication, related it to a set of possibilities that question the area of artistic creation has to contaminate the issues that refer to musealization in order to contribute to the emergence of new approaches and narratives in the realization of exhibitions practices as a means and place of artistic creation.

Through procedural consideration of this project, we seek to achieve the meaning of memory in artistic mediation processes where images, denying the possibility of sham or phantasmagoria, symbolize everything and its opposite, drawing near to the non-representation and in this limit, questioning the role of museums in these mediation practices.

**Keywords:** Artistic Creation, Memory, Document

## INTRODUÇÃO

“Quando os militares lembram os seus mortos, em uníssono respondem “PRESENTE”, evocando-os na sua ausência.” (Vasconcelos, L., Ed. 2014, Mora).

No Museu do Combatente, sediado no Forte da Boa Esperança, em Pedrouços, encontra-se o Monumento aos Combatentes do Ultramar onde, numa longa parede entre dois baluartes, se podem encontrar os nomes dos militares portugueses que ao longo dos treze anos da Guerra Colonial morreram ao Serviço da Pátria. Para a sua exibição foi seguida uma lógica arquivística onde os nomes foram organizados por ano e, de seguida, por ordem alfabética, como se uma guerra fosse um facto lógico que ceifa vidas mediante uma mecânica quantificável, ordenada e previsível.

A Guerra Colonial é uma memória que pontua a superfície da memória coletiva através da criação de monumentos nacionais ou monumentos locais, momentos onde se fazem constar os nomes dos que lá morreram. Para Pierre Nora (1984), os lugares de memórias são o resultado de uma construção histórica onde a memória colectiva se expressa, são lugares carregados de uma vontade de memória reveladoras dos processos sociais, conflitos, paixões e interesses que, conscientemente ou não, se revestem de uma função icónica. Nomes e memórias que o tempo vai acolhendo nos cemitérios, perdendo-se-lhes o rasto, os vínculos familiares, a narrativa. Perdendo-se tudo até ficar somente um encadeado reconhecível de letras escavadas numa parede ou inscritas numa placa evocativa. Nomes tornando-se indistintos, exceto para os que, ainda vivos, detenham algum vínculo, porque tudo o mais desaparecerá no recôndito do arquivo ou na voragem do tempo.

Terminado o projeto “PERDA” permaneceu a vontade de continuar a desenvolver trabalho artístico no âmbito da Guerra Colonial, o que se veio a proporcionar com a admissão em Mestrado. O projeto “PERDA” 2012, disponível em: [http://www.hermanonoronha.net/#!\\_\\_perda](http://www.hermanonoronha.net/#!__perda), um trabalho final de Pós Graduação em Fotografia, Projeto e Arte Contemporânea, teve como objectivo produzir um testemunho artístico sobre: 1- a perda física, ao procurar indícios de memória de militares mortos durante a Guerra Colonial; 2- a perda de funcionalidade, ao recolher testemunhos de ex-combatentes feridos em combate e 3- a perda da memória colectiva, no sentido de perceber qual o nível de consciência existente nas novas gerações sobre o que foi a Guerra Colonial. Este último ponto cedo foi posto de parte devido à complexidade e tempo necessários

só para realizar os dois primeiros. A Universidade de Aveiro recebe alunos de todo o país, bem como provenientes do estrangeiro, o que permitiu pensar num projeto onde a transmissão da memória tivesse a maior projeção geográfica possível.

Com essa motivação foi iniciado um novo projeto que, no âmbito do arquivo e memória da Guerra Colonial, pudesse resultar numa proposta artística capaz de despertar a atenção das novas gerações para essa temática, fosse capaz de as sensibilizar em relação à sua contemporaneidade e, ao mesmo tempo, tivesse a capacidade de favorecer a sua transmissão para o futuro. Os jovens que participantes no projecto “PRESENTE” teriam, certamente, familiares que viveram durante a Guerra Colonial ou mesmo familiares que nela terão participado: provavelmente alguns desconhecendo-o.

## ESTADO DA ARTE

“Já desde a sua origem que a fotografia tem vindo a desenvolver-se como um poderoso meio de representação que possibilita a construção e transmissão de uma determinada imagem de si, para si e para os outros.” (Caetano, A. 2007, 70).

Ainda a fotografia dava os primeiros passos quando Hippolyte Bayard, ao retratar-se na pose de afogado (no verso da fotografia “Autoportrait en noyé”, 1840, encontra-se por sua mão escrita uma legenda onde este diz de si próprio ter-se afogado por não lhe ter sido reconhecido, da mesma forma que a Daguerre, nenhum mérito na autoria do processo fotográfico) (Sougez, M.L. 2001, 86), demonstrava a possibilidade de, através da criação de uma narrativa ficcional se abrir a fotografia ao campo da subjetividade. Revelada a possibilidade de se criarem significados, indo mais além que a mera possibilidade técnica de representar o mundo material, a proliferação da utilização da fotografia veio gerar novas e cada vez mais complexas relações entre as pessoas, entre as pessoas e a realidade e das pessoas para consigo mesmas. Nesse sentido, a fotografia, enquanto um dos vários sistemas simbólicos de atribuição de significados, é responsável por uma significativa influência na construção da imagem de si mesmo e da realidade onde o indivíduo se encontra inserido. Motivo para que, a partir da metamorfose da sua própria imagem, Cindy Sherman (disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/#/2/>. Acedido em Março 10, 2015) tenha desenvolvido um percurso artístico baseado na constante edificação de novas identidades. Uma forma de criticar os modelos de representação e mediatização que denuncia responsáveis pela produção de estereótipos.

“Acho que não existe um verdadeiro eu, porque cada um de nós é o resultado do que vemos à nossa volta” (Rosengarten, R., 1998, 18).

Um retrato é sem dúvidas a representação de alguém que já assim foi pois, desde o momento da criação dessa imagem que a representação nela contida se distancia do representado na mesma medida que o tempo avança inexoravelmente para ambos. Pode-se mesmo dizer-se que, depois de retratada, essa pessoa e a sua imagem fotográfica não são mais o mesmo, mas sim duas identidades que se afastam lentamente no tempo, uma já enquanto memória. “There is no entity without identity” (Quine 1981, 102). Duas identidades materialmente distintas, cada uma com a sua persistência temporal e assim se modificando ao longo de sua existência, enquanto que a representação contida na fotografia permanecerá congelada fruto do momento da sua captura.

“Assiste-se, assim, a uma fundamental descoincidência (uma dissociação?) do que entendemos por identidade – enquanto processo de auto-reconhecimento – com a identificação.” (Almeida, B. P 1995, 14).

Por isso, quando terminada a nossa história temporal, quando nos tornamos memória para os outros, é quando a nossa ausência permanece na forma dos objetos que nos sobrevivem, entre os quais as fotografias. Mas não é à realidade, como essência, que a fotografia vai permitir acesso, esta possibilita aceder apenas a uma representação, a uma interpretação. Permite contactar com a imagem que as pessoas deram de si num dado momento e circunstância (Goffman 1985). Uma fotografia, enquanto memória que persista já desprovida de referente, sobrevive somente enquanto instrumento de representação do mundo, enquanto sua expressão. Memória e fotografia relacionam-se quase de forma indissociável, permitindo em conjunto a reapropriação do mundo a partir dos seus testemunhos, dos seus múltiplos. Desta forma a fotografia, principalmente no caso de um retrato antigo, sobrevive enquanto fantasmagoria de uma pessoa, um índice que transporta uma visão do passado, mas com um ponto de vista. É certo que, se as fotografias podem ajudar na construção da memória, pois fotografar é atribuir importância, também correm o risco de poderem significar algo que não foi.

“As fotografias seguem sendo interpretadas muito depois de realizadas.” (Kossoy, B. 2007, 153), Fontcuberta demonstra-o ao criar representações falsas que vão questionar as noções de credibilidade e de testemunho historicamente associados à fotografia. Simulando outras realidades, mais ou menos plausíveis, mais ou menos evidentes, o autor cria fantasias que se sustentam na crença de

que as imagens se vinculam à narração de verdades (disponível em: <http://www.zabriskiegallery.com/Fontcuberta/2003%20Miracles%20&%20Co/Miracles%20Images.html> Acedido em março 10, 2015).

[...] Fotografar pessoas é violá-las, é vê-las como elas nunca se vêem, é ter conhecimento sobre elas como elas nunca poderão ter; transforma as pessoas em objectos que podem ser simbolicamente possuídos. [...] (Ó, Pedro 2010, 31).

Com alguma liberdade podemos admitir que parte substancial dos retratos que se encontram nos cemitérios correspondem a fotografias onde a figuração, enquanto índice do representado, não resgata o motivo nem função para os quais a fotografia foi então feita (dificilmente se pensará em fazer um retrato com a intenção de vir a ser essa a nossa representação depois de mortos). Nesse sentido, essas imagens são detentoras de uma identidade própria, resultando que, no seu conjunto, “formam um baralho de iconografia infinita, são as cartas de nossas lembranças, nossas memórias, álbum simbólico das trajetórias e existências individuais; são cartas que se repetem no jogo da vida, em naipes diferentes” (Kossoy 2007, 163).

## QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO

Perante a morte tende a uniformizar-se o que deve perdurar enquanto nossa representação (O relevo social da pessoa é critério de extensão e da preservação da sua memória após a morte. Quanto mais relevante mais visibilidade terá e mais documentada estará a memória do falecido), abrevia-se essa temporalidade a um nome, um retrato, duas datas e talvez ainda se possa acrescentar um epitáfio. Em certos casos agrupam-se os nomes em favor de um critério, como no caso dos militares mortos durante a Guerra Colonial, constituindo-se monumentos e memoriais.

Se inevitavelmente a memória caminha no sentido do esquecimento, desvinculando-se dos seus referentes, de que forma pode um projeto artístico criar novas abordagens e narrativas nas práticas da materialização de exposições onde se retomem esses vínculos e qual o papel dos museus nessas práticas de mediação?



## METODOLOGIA / ESTUDO DE CASO: PROJETO “PRESENTE”

Se em “PERDA”, foi possível recriar uma cronologia de fatalidades na guerra, inclusive determinar os nomes dos militares que morreram no dia do meu nascimento, bem como nesse mesmo dia ao longo dos treze anos que durou a guerra.

“Nasci durante a guerra, no dia em que morria em Montepuez o 1.º cabo Comando António Correia Moreira. Nasci no Barreiro, de um pai que estivera na guerra e viria a morrer dela. António Correia Moreira nasceu na freguesia de São Silvestre, conselho de Coimbra. Não chegou a combater numa guerra para onde foi cumprir o serviço militar obrigatório, a sua Comissão de Serviço Militar. A 9.ª Companhia de Comandos descansava no mês em que desembarcou em Moçambique para morrer num acidente de viação. O Unimog com atrelado virou-se provocando-lhe a morte, pouco mais consegui saber... agora é um nome numa parede, num monumento. Um nome alinhado cronologicamente e ordenado alfabeticamente. Um nome entre outros nomes que se perfilam na direcção de uma memória colectiva, a dos soldados desconhecidos” (“PERDA” 2012).

Para este projeto fotográfico foi decidida a aplicação da mesma metodologia, mas agora a jovens nascidos depois da guerra na mesma faixa etária com que os então jovens militares haviam partido para essa guerra que lhes custou a vida à mais de quarenta anos. Atendendo a que estes militares, grosso modo, tinham entre os 19 e os 25 anos de idade, ficou decidido que os jovens a integrarem o projeto devem no “PRESENTE” ser nascidos entre 1989 e 1995.

Desta forma se deu início ao Projeto “PRESENTE”, um projeto fotográfico que pretende construir um calendário evocativo dos militares mortos durante os treze anos de duração da Guerra Colonial. Um calendário universal onde cada dia do ano será configurado pelo retrato de um jovem nascido nesse dia sendo ao jovem transmitida a lista dos militares que morreram durante a Guerra Colonial nesse mesmo dia, o do seu aniversário, ao longo dos treze anos de Guerra Colonial. O jovem ficará então detentor e guardião dessa memória, no “PRESENTE”, sobre um passado recente do qual não dista muitas gerações, que o acompanhará no futuro. Num calendário universal não se inclui ano nem dia de semana, apenas é usado o dia do mês de forma a que, quando terminado o ano a sua leitura possa ser reiniciada sem erro, bastando regressar o calendário ao início. Um calendário universal não distingue anos bissextos.

Definido o objectivo do projeto, ou seja, a partir da cronologia de fatalidades na guerra construir um novo documento onde cada retrato no “PRESENTE” evoque os rostos dos militares mortos nesse mesmo dia durante a Guerra Colonial, tornou-se necessário decidir de que modo os fotografar a fim de se gerar esse simbolismo, bem como se tornou necessário pensar sobre qual o simulacro capaz de o comunicar ao público, uma vez criada a exposição. Surgiu assim a intenção de, na produção da imagem, se adicionarem referências visuais capazes de amarrar o retrato à memória dos que o seu rosto terá função simbolizar. A solução foi encontrada com a cedência de um fardamento por parte dos Fuzileiros do Exército, tornando possível, em termos de imagem, atingir-se uma ideia de compromisso entre o “PRESENTE” - a roupa que os jovens vestem no dia em que são fotografados – e o passado – a farda envergada pelos então jovens militares que foram para a guerra. Estes retratos ganham pois, com esta interferência (entenda-se por interferência o ato de se vestir uma parte da farda militar sobre a roupa com que o jovem se apresenta para ser fotografado para o projeto), uma condição simbólica e de questionamento sobre o que é o momento “PRESENTE”, sobre as nossas atitudes e decisões e sua repercussão no futuro. De facto, se a Guerra Colonial fosse uma realidade no momento “PRESENTE” em que os jovens são fotografados ou se estes tivessem nascido à mais de quarenta anos, as suas vidas estariam a ser afectadas da mesma forma que o foram as vidas dos jovens entre 1961 e 1974.

Relativamente ao género e nacionalidade dos jovens a participarem no projeto não foi considerada nenhuma limitação, bem antes pelo contrário, uma vez que a guerra é uma situação que infelizmente afecta a todos os envolvidos independentemente da sua proveniência e sexo.

A construção do calendário obedecerá à disposição gráfica de uma grelha mensal, normalmente encontrada em qualquer calendário anual. Por exemplo, o retrato do jovem nascido a 1 de Janeiro, evocativo dos militares mortos nesse mesmo dia, irá ocupar a terceira posição do dia de semana, tal como começou o ano 2014, se exposto em 2014, modificando-se a sua localização na grelha mensal sempre em função do ano em que vier a estar exposto. Ao invés de apresentar a numeração correspondente ao dia do mês, o calendário terá o retrato do jovem nascido nesse dia.



		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Figura 1. Exemplo de grelha mensal

Estavam assim criadas as condições de arranque do projeto que se encontra em execução



Figura 2. Díptico: retrato de jovem nascida a 19 de Janeiro 1991 acompanhada da lista de militares mortos na Guerra Colonial nesse mesmo dia entre 1961 e 1974 © Hermano Noronha

O projeto “PRESENTE” já se havia iniciado quando foi decidida a sua candidatura à Bolsa Estação Imagem | Mora 2014, Bolsa a atribuir a uma proposta de projeto fotográfico a desenvolver no Alentejo.

Sendo já na altura questionado o sentido de, com o processo, poder estar a transmitir aos jovens fotografados uma lista de nomes sem memórias, foi proposta uma candidatura que possibilitasse o levantamento de memórias da Guerra Colonial no concelho de Mora. Desta forma, os nomes dos militares naturais do concelho de Mora, mortos durante a guerra, iam ter a possibilidade de passar a dispor de um rosto e possivelmente ver também adicionada alguma narrativa ao deixarem de ser somente encadeamentos de letras que formam nomes em monumentos. Com a atribuição da Bolsa foi iniciado o processo de investigação de arquivo (o Arquivo Nacional da Defesa, ADN, encontra-se em Paço de Arcos) e verificação do estado do seu enterramento. Estão também a ser efetuados contatos com ex-combatentes e familiares de ex-combatentes, bem como contactos com jovens do Concelho de Mora, de forma a incluir alguns desses jovens no inicial projeto de calendário. Esta parte do projeto encontra-se em desenvolvimento.

A possibilidade de acrescentar outro contributo para o desenvolvimento do projeto “PRESENTE” obteve resposta favorável após a aceitação da candidatura para Residência Artística no Museu Côa. Como hipótese de trabalho, com a duração de seis dias, foi proposta a aplicação dos pressupostos que nortearam a candidatura à Bolsa, mas aplicada em Vila Nova de Foz Côa. Esta Residência Artística permitiu testar um conjunto de abordagens a aplicar no desenvolvimento da Bolsa, tendo como tal sido possível colocar em prática um processo de levantamento de memórias individuais sobre os militares mortos durante a Guerra Colonial mesmo antes de começar a Bolsa em Mora. Foi sobretudo pertinente para o desenvolvimento de práticas de interação facilitadoras para o contacto, entrevista e registo fotográfico de ex-combatentes, familiares e outros relacionados com a temática do projeto PRESENTE.

Mais recentemente está a ser proposto o desenvolvimento do mesmo projeto na Residência Artística “Conviver na Arte”, para a Fundação Robinson, em Portalegre.

Uma outra possibilidade poderá abrir-se com a candidatura do projeto ao programa *Next Future* da Fundação Gulbenkian, proposta que coloca a possibilidade de o projeto ser exposto de forma virtual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto “PRESENTE” nasce da vontade de acrescentar identidade e narrativa aos nomes dos militares mortos durante a Guerra Colonial bem como engendrar uma forma de entalhar o fato histórico na atualidade e de o preservar como memória no futuro. Propõe a criação de uma exposição que, recorrendo a um fato dramático da nossa história e recompondo-o no “PRESENTE”, através do uso de retratos de jovens em representação de outros jovens que morreram, propõe um olhar crítico sobre um conflito passado que pode ser gerador de questões sobre a nossa atualidade e futuro pois, ao ignorarmos a história recorrentemente tendemos a repeti-la. Estas características emergem mais em resultado do processo criativo na arte e não tanto do habitual processo de musealização de factos históricos onde o recurso à memória material e imaterial são sustento para a sua comunicação. “PRESENTE” apoia-se antes na desconstrução da cronologia de fatalidades na Guerra Colonial para propor um mecanismo que, funcionando ao nível afetivo (ao associar no mesmo dia o jovem aos militares mortos na guerra, um pelo nascimento outro pela morte) procura conter o processo natural de esquecimento e ao mesmo tempo ativar a curiosidade do observador. Este artifício pretende promover a persistência da memória sobre fatos que, não sendo transmitidos com uma base material histórica propiciam o seu questionamento (uma vez evocados materialmente pela criação de um calendário) transformando-os em proposta de reflexão ou auxílio para rememoração do passado em direção ao futuro. O recurso a jovens para representar outros jovens mortos à mais de quarenta anos, interferindo com a ideia da memória e verdade, pretende despoletar o surgimento de novas narrativas individuais no espectador. Narrativas que o observador escava na sua própria memória ou narrativas ficcionadas a partir das suas capacidades de interpretação uma vez que se propõe que o rosto do jovem constituía uma lembrança dos rostos que representa, funcionando como lugar de memória ao substituí-los. O calendário assume assim a função evocativa de uma história sem a contar através dos seus artefactos mas através do artifício da sua montagem, através das possibilidades interpretativas que se produzem no observador. Nesse sentido os museus podem e devem recorrer a processos de mediação artística que acrescentem possibilidades e potenciem a aderência a conteúdos históricos, podendo assim proporcionar novas dinâmicas narrativas ou interpretativas ao espectador. Em “PRESENTE” pretende-se que o visitante da exposição recrie ou crie suas memórias, estabeleça conexões com o exposto. Por exemplo um ex-combatente irá certamente reagir aos rostos dos jovens de maneira diferente que um jovem da mesma idade que os fotografados, principalmente quando deparar com o nome de algum seu camarada que viu

morrer A própria exposição poderá encontrar formas de receber memórias privadas que a enriqueçam, da mesma forma que a Bolsa Estação Imagem e a Residência Artística em Foz Côa vão viabilizar. Durante a exposição pode ser reservado um processo de os visitantes contactarem o autor do trabalho para partilhar as suas memórias sobre a Guerra Colonial ou mais especificamente sobre os que lá morreram.

Os próprios museus podem originar processos de candidatura a fundos europeus que financiem estas novas dinâmicas expositivas, como por exemplo o Museu de Arte Antiga em Lisboa o tem feito para criar exposições temporárias no seu jardim, ou o caso do Projeto Entre Margens do Museu do Douro. Desta forma constituem-se possibilidades de releituras das suas obras, reservas e espaços do território, criando produtos (rodutos enquanto novas exposições em resultado dos trabalhos produzidos em Residência Artística), que renovam a fruição do visitante da mesma forma que enriquecem o seu espólio consubstanciando a nossa memória coletiva.

## PROJETO “PERDA”

O projeto “PERDA” 2012, foi financiado pelos Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto PEst-C/EAT/UI4057/201. Disponível em: [https://www.fct.pt/apoios/unidades/consulta/vglobal\\_projecto?idProjecto=123560&idElemConcurso=4634](https://www.fct.pt/apoios/unidades/consulta/vglobal_projecto?idProjecto=123560&idElemConcurso=4634).



## BIBLIOGRAFIA

Almeida, Bernardo Pinto.1995. *Imagem da Fotografia*. Assírio & Alvim: Lisboa.

Caetano, Ana. 2007. “Práticas Fotográficas, Experiências Identitárias, A fotografia privada nos processos de (re)construção da identidade”. In *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 55, BPRM, Madeira.

Goffman, E. 1985. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes.

Huyssen, Andrea. 1996. “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”. In *Memórias do modernismo*. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Nora, Pierre. 1984. *Entre Mémoire et Histoire: Les Lieux de Memoire*. Paris: Gallimard.

Ó, Pedro. 2010. “O Fotografo e o Fotografado: Relação, Encenação ou Interferência”. IADE: Lisboa. Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários a obtenção do grau de mestre.

Quine, Willard Van Orman. 1981. *Theories and Things*. MA: Harvard: University Press, Cambridge.

Sougez, Marie-Loup. Nov. 2001. *História da Fotografia*. Lisboa: DINALIVR.

Rosengarten, Ruth. 1998. “A Insustentável Leveza de Parecer: Cindy Sherman”. In *Arte Ibérica*, Lisboa.

Rugg, Linda Haverty. 1997. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press.

Kossoy, Boris. 2007. *Os Tempos da Fotografia: o Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, cop.

Vasconcelos, Luis, Ed., Vários Autores. 2014. *Prémio Fotojornalismo 2014, Estação Imagem | Mora 2014*. Mora.

### ANEXO III:

Calendário; Um Projecto Artístico Sobre a Guerra Colonial. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia #14.ART, Universidade de Aveiro.



## ***Calendário*; um projecto artístico sobre a Guerra Colonial**

Noronha, Hermano<sup>1</sup>  
Magalhães, Graça<sup>2</sup>

### **Resumo**

Os monumentos que recordam a Guerra Colonial reduzem-se na sua grande maioria à evocação dos nomes daqueles que morreram na Guerra Colonial. São monumentos que não emprestam grande alcance à divulgação nem à transmissão dessa memória.

*Calendário*, é um projecto fotográfico que pretende criar uma obra de arte capaz de evocar de forma sensível os que morreram durante a guerra Colonial e de transmitir essa memória às novas gerações. Para o efeito vai reorganizar a forma arquivística como os nomes dos militares são exibidos nesses monumentos e recorrer à participação de jovens com a mesma idade dos que à mais de quarenta anos foram então defender a pátria. Com a realização de *Calendário* pretende-se explorar novas e mais significativas formas de evocar os militares que morreram durante a Guerra Colonial.

Palavras chaves: projecto, fotografia, Guerra Colonial, evocação.

### **Introdução**

*Calendário* é um projecto conceptual cujo apuro processual pretende, através da fotografia, apontar para novas formas de testemunho e partilha da memória dos militares mortos na Guerra Colonial.

Se o presente cria factos que a história arquiva de acordo com as suas específicas ferramentas e métodos, para que depois possam ser estudados e divulgados, no presente também se podem criar obras de arte que, paralelamente, tenham a capacidade de tocar o espectador de forma a lhe suscitar interesse e que, dessa forma, permaneça viva a sua memória.

‘Temporalidade e Retrato’ são conceitos que propõem olhar para as condições que se reúnem no instante da captação de fotografias discutindo, no caso do retrato, a relação temporal que se estabelece entre sujeito e referente de forma a poder situá-las entre o real e a ficção. Importa para esse efeito discutir a fragilidade da Fotografia enquanto sistema de significação e crença bem como a sua capacidade de produzir objectos capazes de reter memória, análise que será apoiada na discussão de noções recolhidas a partir de Roland Barthes e a Hans Belting, entre outros. Estes dois autores formam a base de entendimento essencial para se lidar com os conceitos em diálogo na produção das imagens de natureza fotográfica capazes de gerar o evocativo simbólico com que se deseja apetrechar *Calendário*.

---

<sup>1</sup> fotografo premiado, mestrando em Criação Artística Contemporânea, Universidade de Aveiro, [noon@iol.pt](mailto:noon@iol.pt)

<sup>2</sup> artista, Prof. Auxiliar, Universidade de Aveiro, membro integrado do ID+ (Research Institute for Design, Media and Culture), [gracamag@ua.pt](mailto:gracamag@ua.pt)

'Projecto Fotográfico' propõe-se narrar, passo a passo, o projecto *Calendário* desde o desenvolvimento conceptual até à sua execução. Para finalmente atingir-se as 'Considerações Finais' salientando alguns aspectos particulares que o projecto revelou, ao longo de todo o processo de execução, e questões que ficando por desenvolver podem indicar possibilidades de estudo para o futuro.

## **Temporalidade e retrato**

De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório (Cartier-Bresson in BACELAR, 1971: 21). A Fotografia, criadora de objectos-tempo capazes de sustentar memória na forma de índices, vai deixando de cumprir a função de sedimentar o que se deseja recordar ou revisitar. O prazer de ver as fotos assim que são tornadas registo traduz a urgente necessidade de existir na espessura do tempo, ao mesmo tempo que se caminha para um instante cada vez mais contingente, incapaz de ir mais além do "*isto é isto, isto é assim!*" (BARTHES, 2010: 13). – Um presente instantâneo, um agora que já não adere bem ao real. Um presente focado mais nas aparências momentâneas acabadas de capturar e rapidamente partilhadas, já sem chegarem a se concretizar "noema" (BARTHES, 2010: 87).

Porém a facilidade que a fotografia tem de dar saltos entre o passado e o presente, ou de propor para o futuro, coloca em questão a própria noção de contemporaneidade da imagem, evidencia a existência de traços persistentes, imagens do passado, de agora e sempre que, desconectadas da condição temporal do seu registo vão ajudando a consolidar uma memória colectiva. Imagens possíveis de formar uma biblioteca de inactuais que, possuidoras de uma relação interior evidente através das suas regularidades, denunciam que uma imagem transporta a memória de outras imagens e, como que falando, no seu conjunto vão formando um "Atlas Mnemosyne" (SAMAIN, 2011: 29-51) onde "O passado é, a partir de agora, tão seguro como o presente, aquilo que se toca no papel é tão real como aquilo que se toca" (BARTHES, 2010: 98).

A imagem que se conclui num retrato é o resultado de uma encenação social idealizada por quatro imaginários: "aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que eu sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte" (BARTHES, 2010: 21,22).

Ser-se imagem é assim ser-se outro, na forma de um objecto apresentado ou reapresentado a si próprio ou a outros. Essa é a ferida que justifica que a fotografia da mãe Barthes no jardim de inverno seja mantida escondida ao olhar do leitor (BARTHES, 2010, 84) uma vez que, para os outros, essa figura não passa de mais uma entre outras tantas, não fere. Se uma pessoa é corpo e pensamento já uma fotografia é somente objeto. Um objeto que repete um outro objecto vivo como seu duplo, um índice que pode testemunhar um corpo ausente ou *perdido* (BELTING, 2014: 12) enquanto que, ao mesmo tempo, o torna simbolicamente presente.

Embora um retrato tenha sido feito para recordar a pessoa à sua semelhança, com o tempo, a sua memória tende a desaparecer só permanecendo a fotografia, igual a como já se foi um dia. A fotografia no cemitério "recorda a pessoa viva que nos fita" (BELTING, 2014: 232) ilustra-a como uma máscara que vence o perecimento da matéria viva,



mesmo que essa memória se vá diluindo com o tempo. O objeto que é essa fotografia detém o sujeito petrificado como uma sombra, do mesmo modo que uma máscara funerária substitui o rosto que se degrada após a morte, mantendo-o incorrupto na forma de memória, por um lado, enquanto que, por outro lado, o mantém fisicamente presente.

Pode mesmo dizer-se que, depois de retratada, essa pessoa e o seu objecto fotográfico não são mais o mesmo, mas sim duas identidades que se afastam lentamente no tempo, uma já enquanto memória. Duas "identidades" (QUINE, 1981: 102) materialmente distintas, cada uma agora com a sua possibilidade de persistência temporal e embora ambas se continuem modificando ao longo da sua existência, a representação permanecerá para sempre congelada ao momento da sua captura.

A crença na semelhança da imagem com o seu referente é mais delicada no caso de um retrato, dado que a fotografia "possui uma força verificativa" (BARTHES, 2010: 99), ilusão que leva o observador à "animação" (BELTING, 2014: 24) desse ícone, através da separação da imagem do seu suporte e, através dessa "transparência" (BELTING, 2014: 44) a interiorizá-la enquanto imagem mental, permitindo assim transportar a ambos para um outro espaço e tempo, o da lembrança. As fotografias participam assim como memória, situando-se entre a ficção e a realidade. Nessa condição o fotógrafo contemporâneo apresenta-se como um encenador, "a fotografia é vagamente constituída em objecto e as personagens que nela figuram são realmente constituídas em personagens, mas apenas pela sua semelhança com seres humanos" (BARTHES, 2010: 28).

Se o retrato burguês foi construído em estúdio, entre o público e o privado, à procura de se afirmar uma identidade moderna, já o retrato social foi denunciador da condição humana. Posteriormente vieram as vanguardas e a consequente ruptura com a arte moderna que, através de um discurso experimental, foram conceptualizar o retrato na direção quer da auto-representação quer da devassa do íntimo ou à exposição do privado, verdade e ficção que na actualidade se fundem, "deixando de haver lugar para distinguir entre imagens e realidade" (RANCIÈRE, 2010: 66). Renovando-se as relações entre o "Operator" e "Spectator" (BARTHES, 2010: 17) o sujeito já não se imita a ele próprio nem ao seu entorno mas antes, através da produção de *subversões pontuais e simbólicas do sistema* (RANCIÈRE, 2010: 108) comunica no sentido de *desenhar novas paisagens do visível, dizível e do fazível* (RANCIÈRE, 2010: 113).

## **Projecto Fotográfico**

O interesse pela temática da Guerra Colonial teve origem junto ao Monumento ao Combatente, em Belém, uma longa parede com os nomes dos militares mortos nesse o conflito agrupados por ano e ordem alfabética. *Calendário* pretende questionar a capacidade evocativa desse monumento propondo criar, em alternativa, uma forma artística capaz de manter viva e de transmitir às novas gerações essa memória.

Recorrer a um único critério, a cronologia de fatalidades na guerra, dia a dia, forma sensivelmente mais próxima do que foi o drama sentido por todos os que então viveram esses tempos, permitiu a reorganização de mais de nove mil nomes e, dada a impossibilidade de resgatar a totalidade dos seus rostos, tarefa imensa e dificilmente viável, foi pensada a atribuição de um rosto simbólico para os representar por cada dia, à semelhança da

forma utilizada na evocação ao soldado desconhecido. Retirar o ano, utilizando somente o dia e mês, possibilitou reduzir a 366 os 5.403 de duração do conflito. O rosto a ser encontrado para simbolizar todos esses nomes tinha de ser um rosto que possuísse a condição de não se ligar a nenhum deles directamente enquanto que ao mesmo tempo evidenciasse a capacidade de se ligar a todos. A noção de aniversário permitiu então encontrar o critério de união de diferentes pessoas no mesmo dia e mês, independentemente do ano pois as famílias evocam os seus mortos na data do seu falecimento enquanto que, nesse mesmo dia, há quem comemore o seu dia de aniversário. Foi então verificado que nas fotos funerárias dos militares se encontram rostos de jovens adultos, excluindo os militares de carreira que tinham as mais diversas idades. Esta constatação foi decisiva para circunscrever etariamente o rosto que ia simbolicamente dar rosto aos nomes dos militares falecidos em cada dia: estes teriam de ser representados por um único rosto, entre os 19 e os 26 anos de idade, aproximadamente, com a mesma idade dos que à mais de quarenta anos nela foram morrer.

Considerou-se que a peça *Calendário* devia ser de imediato perceptível na sua totalidade, tal como acontece quando se olha para um calendário de bolso, doze rectângulos (os meses) com os dias dispostos em quatro ou cinco linhas horizontais por sete verticais (os sete dias da semana), neste caso onde cada dia no calendário, ao invés de conter o dia do mês, exhibirá o rosto do jovem que representa simbolicamente as fatalidades ocorridas nesse mesmo dia ao longo dos treze anos de guerra.

Foi chegada a altura de se equacionarem os parâmetros estéticos para os retratos dos jovens tendo sido então lembrado de que nas suas fotografias fúnebres os militares se encontram quase sempre fardados. Essa forma de representação motivou a procura de um camuflado. Não tendo sido possível encontrar um camuflado cedido por um ex-combatente foi solicitada a cedência de um à Armada Portuguesa, uma vez que nestes se mantêm as características e padrão de camuflagem usados durante a Guerra Colonial. Um dólmen camuflado, um cinturão verde, arreios e cartucheiras foram levantados no dia 12 de Maio de 2014 na base Militar do Alfeite.



Figura 1 - Prospecto usado para a divulgação do *Calendário*.

Enquanto mestrando na Universidade de Aveiro, uma universidade com um grande número de alunos com as idades pretendidas e provenientes de todo o país e mesmo estrangeiro, foi encontrada a situação ideal onde lançar o projecto. Tratando-se de um trabalho onde se pretende a participação voluntária pretendeu-se que a iniciativa de participação partisse de uma espontânea vontade dos jovens. Para a gestão da comunicação foi criado o

email presente@iol.pt e distribuídos regularmente prospectos de divulgação deixados em diversos locais da Universidade (cafetarias dos diferentes departamentos, biblioteca, etc.) bem como foi divulgado pela internet, em diferentes páginas relacionadas com a Universidade e seus departamentos, incluindo o Gabinete de Comunicação da Universidade.

Para a realização das fotografias foi aguardado o contacto por email de jovens para que, em resposta, fosse combinado o dia da realização das fotografias. O local de encontro escolhido foi, regularmente, a entrada da biblioteca da Universidade de Aveiro. O jovem era integralmente esclarecido do objectivo do projecto para só depois, continuando a manifestar vontade de participar, se proceder à escolha de um local onde efectuar as fotografias. Depois de feitas as fotografias foi pedido que fizessem uma assinatura no seu dia de aniversário, numa agenda adquirida para o efeito, ocupando assim essa data e autorizando o uso do seu retrato no projecto. Um PDF era enviado por email para o jovem, devolvendo-se assim a fotografia acompanhada da lista de mortos na guerra Colonial que o seu rosto irá simbolizar.



Figura 2 - Fotografia de jovem participante no *Calendário*. Inês Teles nasceu em 19 de Janeiro de 1991.

### Considerações Finais

Calendário tornou-se um projecto que não exige ter um fim, mesmo depois de reunidos os 366 rostos que necessita para ser formalmente concluído. É certo que os jovens são sensíveis à mensagem interior ao projecto, uma mensagem que é universal, seja relativamente à Guerra Colonial, seja sobre outro qualquer conflito ou situação onde as pessoas morrem segundo um critério.

A surpresa de envergarem um uniforme foi bem recebida e pensa-se que terá ajudado a que os jovens se sentissem mais próximo do estado de evocação pretendido durante a sua participação. Situação difícil de apreciar, é claro, mas acredita-se que a acção física de vestir o equipamento (por exemplo a surpresa do seu peso e sem sequer estar devidamente completo e municiado) transportou os jovens para mais perto de um subjectivo entendimento do que significa a sua participação.

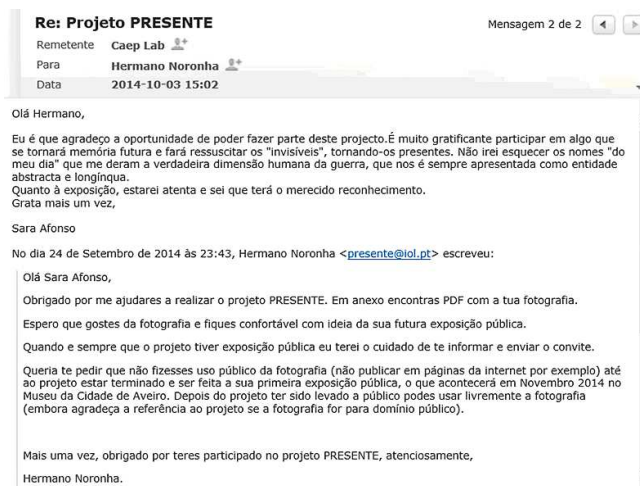


Figura 3 - Email de resposta ao envio do PDF com a fotografia e a lista de fatalidades na guerra a que Sara Afonso simbolicamente oferece o seu rosto.

A verificação do desigual número de fatalidades levou a considerar-se que os suportes as peças podiam exibir além da fotografia um comprimento diferenciado em função do número de fatalidades nesse dia, o que levou a que, por intermédio de um gráfico, se pudesse visualizar a totalidade da peça *Calendário*, algo que poderá ser obtido através da sua execução em suportes de madeira com alturas diferenciadas, reforçando-se assim o impacto da mensagem na peça final.

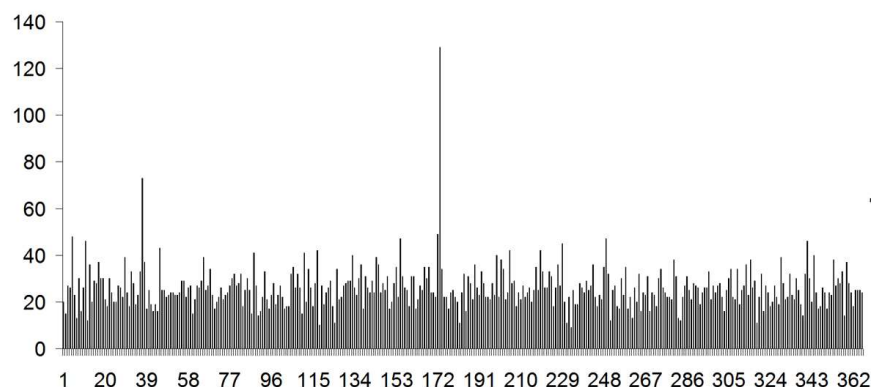


Figura 4 - Gráfico de comprimentos individuais das 366 peças a constituírem o *Calendário*.

A participação dos jovens revelou-se uma interessante experiência, estes demonstravam relativo conhecimento sobre o que foi a Guerra Colonial bem como apresentavam-se bem conscientes do objectivo do trabalho. De entre os jovens devo realçar duas particulares situações que corresponderam à participação de um descendente de ex-combatente da Guerra Colonial, mas da parte do inimigo, bem conhecedor do que a sua família passou durante esses anos e a participação de dois irmãos gémeos (dois rostos para a mesma data de nascimento, dos quais só será possível escolher um para colocar na peça, tal como noutros casos de jovens fotografados em que se repetem as suas datas de nascimento). Ainda refiro uma última situação, que separo das duas anteriores uma vez o jovem ter falecido devido a um acidente de viação, cerca de mês e meio após a sua participação. Neste caso a fotografia ainda está por decidir se será utilizada pois, como se compreende, a condição de manutenção da memória cessou com a sua

morte. Além disso esta particular situação presta-se ainda a uma outra constatação, a de que o rosto a ser usado como evocação no *Calendário* poder ser confrontado com o rosto agora usado para evocar o próprio jovem na sua última morada.



Figura 5 - Cátia Mira, nascida 12/06/90, fotografada para o *Calendário* dia 22/09/2014. Faleceu a 10/11/2014 e registo da sua fotografia funerária 21/07/2015. No centro encontra-se a fotografia que foi incluída no .PDF devolvido por email depois da sua participação.

*Calendário* apresenta-se como uma proposta de estudo baseada nas seguintes questões:

- 1- De que forma se revê o jovem enquanto rosto simbólico de um conjunto de homens que morreram na Guerra Colonial e de quem nada sabe;
  - 2- De que forma é recebido o rosto do jovem, enquanto rosto simbólico:
    - 2.1- Por um familiar ou amigo do militar que morreu;
    - 2.2- Da parte de um camarada que o conheceu e com quem conviveu durante a guerra;
    - 2.3- Da parte do público que não reconhece nenhum dos rostos;
  - 3- De que forma o jovem se sentirá ao ser confrontado com o retrato de algum dos militares que o seu rosto simbolicamente vai substituir;
- Estas são algumas questões levantadas, que não tendo sido prévias ao âmbito do projecto foram sendo desenvolvidas ao longo do processo.

## Referências

- BACELLAR, MÁRIO CLARK (org.) (1971). *Fotografia e Jornalismo*. S. Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP)
- BARHES, ROLAND (2010). *A câmara Clara*. Lisboa: Edições 70
- BELTING, HANS (2014). *Antropologia da Imagem. Para uma Ciência da Imagem*. Lisboa: Imago
- QUINE, WILLARD VAN ORMAN (1981). *Theories and Things*, MA, Cambridge: Harvard University Press
- RANCIÈRE, JACQUES (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Guide – Artes Gráficas
- SAMAIN, ETIENNE (2011). "As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte" in *Revista Poiésis*, nº 17, julho 2011

#### ANEXO IV:

A Guerra do Fim do Império e a sua Memória. Pedro Aires Oliveira. texto no livro PRESENTE, Bolsa Estação Imagem Mora 2014, ISBN 978-989-99141-5-5



## **A guerra do fim do império e a sua memória**

*Pedro Aires Oliveira*

*(Departamento de História – FCSH/Universidade Nova de Lisboa)*

Teremos já o suficiente recuo para fazer uma análise serena ao conflito em que portugueses e outros povos africanos estiveram envolvidos entre 1961 e 1974? Porventura ainda não. A própria designação incerta do confronto sugere isso mesmo. Na sua admirável série de televisão, *A Guerra* (RTP), o jornalista Joaquim Furtado procurou captar essa mesma indeterminação sugerindo três subtítulos possíveis – “colonial”, “do ultramar”, “de libertação” – cada um deles representando um aceno a diferentes públicos e às suas visões. Tentando escapar a estas polarizações, alguns historiadores têm procurado introduzir outros termos no debate: “guerras da descolonização”, “guerras da independência”.

Seja como for, alguns factos parecem incontroversos. Durante 13 anos, Portugal mobilizou centenas de milhar de homens para defender a sua soberania em territórios adquiridos durante diferentes fases da sua “expansão ultramarina”, e afetou recursos económicos consideráveis a esse desígnio. Foi um esforço imenso para aquele que era o país mais pobre e atrasado da Europa Ocidental. A partir de 1964, a guerra teve de ser travada em três frentes simultâneas, separadas entre si por milhares de quilómetros. Apesar de alguma cumplicidade de parte de países aliados e amigos (como a Rodésia e a África do Sul), os governos de Salazar e Marcelo Caetano tiveram de enfrentar uma atmosfera internacional hostil, principalmente nas Nações Unidas, onde um número assinalável de estados havia conquistado a sua independência através de processos de descolonização. Americanos e ingleses visaram Portugal com embargos de armamento, que, apesar de furados, tornaram mais difícil e dispendioso o processo de equipamento das forças armadas lusas. A condução do conflito foi pois um duro teste às capacidades de imaginação, improviso e abnegação dos militares portugueses.

Como por vezes sucede, os seus efeitos económicos e sociais foram ambivalentes. Se, por um lado, a guerra representou um fardo financeiro para os governos metropolitanos, ela veio dinamizar as economias coloniais através de investimentos estatais e outros estímulos. O seu impacto local foi a vários títulos impressionante. Através da acção psico-social das forças armadas, muitos africanos tiveram pela primeira vez acesso, com carácter regular, a cuidados de saúde, assistência sanitária e serviços educativos. Muitas vezes, porém, isso era feito no âmbito de programas de reordenamento e concentração de populações, em aldeamentos militarizados, o que dificilmente seria a melhor maneira de conquistar os seus “corações e mentes”.

Os portugueses foram bem-sucedidos no aliciamento de muitos africanos para as suas fileiras (alguns deles ex-guerrilheiros), que reforçaram de forma determinante a componente local nas incorporações levadas a cabo nos três territórios, colocando-a próximo dos 40 por cento nas vésperas do 25 de Abril. Uma situação que, todavia, trazia consigo os gérmes de novas tensões e violências que se viriam depois a manifestar no pós-independência, quando a Guiné, Angola e Moçambique foram palco de ajustes de contas sangrentos e guerras civis prolongadas.

Apesar dos casos de indisciplina e deserção terem sido raros nas fileiras portuguesas, é difícil avaliar o grau de motivação dos soldados que se batiam no mato, como aliás fica patente nos testemunhos reunidos por Hermano Noronha. Esta resiliência dos combatentes portugueses carece ainda de uma investigação aprofundada. Mas o que parece indiscutível é que, ao fim de 13 anos, sentimentos de descrença e cansaço, físico e emocional, estavam já largamente difundidos entre a tropa lusa. De outra forma, seria difícil de explicar a quebra de ânimo que se tornou evidente logo após o golpe militar de 1974. A partir de então, ninguém queria ser o último soldado a morrer por aquilo que, subitamente, passara a ser apontado como um erro, ou mesmo um crime, do regime deposto.

Os cessares-fogos negociados em 1974, em boa medida por imposição de plenários militares formados nos três territórios, abriram caminho para os acordos de independência. O período de transição que se seguiu foi, sobretudo em Angola e Moçambique, marcado por uma atmosfera de grande insegurança, o que explica o êxodo em massa das populações europeias aí radicadas. Para muitos militares, este desfecho acentuou ainda mais o sentimento de perplexidade que traziam dentro de si. No Verão de 1975, tudo o que parecia restar do império eram as imensas pilhas de caixotes amontoadas na zona ribeirinha de Lisboa.

Tal como noutros países envolvidos em conflitos de características semelhantes, da França na Argélia aos Estados Unidos no Vietname, Portugal tem-se debatido com um série de fantasmas e tabus relacionados com as suas guerras em África, de que a polémica envolvendo a edificação de um monumento aos combatentes, em Belém (1991), é porventura um dos marcos mais relevantes. Para além das sequelas físicas, muitos traumas e recalcamientos têm moldado o relacionamento da sociedade portuguesa com a memória deste período. Trabalhos como este são um importante contributo para um processo de catarse e reconciliação que precisa de ir sendo feito.



ANEXO V:  
Painéis Exposição PRESENTE

**BOLSA 2014**

## PRESENTE

HERMANO NORONHA

ESTAÇÃO  
IMAGEM MORA



**PRESENTE** No Monumento Nacional aos Combatentes do Ultramar, em Belém, encontram-se dispostos por ano e por ordem alfabética os nomes dos militares mortos num conflito que durou treze anos. São nomes sem rosto, índices de futuros por cumprir, ceifados nos primórdios das suas vidas adultas. Incomoda-me essa forma arquivística, sonhando a individualidade de cada nome inscrito. Incomoda-me que tal pareça distante, um facto histórico sem cordão umbilical com o PRESENTE.

Quando os militares lembram os seus mortos, em uníssono respondem «PRESENTE», evocando-os na sua ausência.

O projecto fotográfico PRESENTE tem como objectivo documentar o estado actual da memória sobre a Guerra Colonial no Concelho de Mora, tanto a nível das novas gerações, bem como dos que foram contemporâneos da Guerra Colonial (quer dos que participaram como dos que não participaram directamente nessa guerra).

Pretende-se registar o estado actual da memória dos jovens no Concelho de Mora em relação aos factos históricos, bem como induzi-los a descobrir na sua família ligações com a Guerra Colonial.

Relativamente às gerações que viveram durante a Guerra Colonial:

- Pretende-se documentar ex-combatentes e registar a sua situação actual, quem são, o que fazem, quais são as suas memórias privadas e registos fotográficos na Guerra Colonial.

- Pretende-se documentar os familiares dos militares que perderam a vida na Guerra Colonial, procurando registar a sua história e a história do militar falecido.

Para a execução do trabalho, será pedido apoio ao Núcleo da Liga dos Combatentes de Mora. Serão efectuadas diversas deslocações ao Concelho de Mora para contactos, entrevistas e registos fotográficos necessários à execução deste projecto (não excluindo poder haver necessidade de deslocações a outras zonas do país). Para a execução do projecto, será usado equipamento de fotografia digital e fotografia analógica. A fotografia analógica de médio formato será usada principalmente nos retratos, enquanto o registo digital será fundamental para documentar todo o processo e efectuar registos de documentação.

PRESENTE tem como objectivo reunir um conjunto de imagens de natureza documental que enunciem a natureza silenciosa de como a Guerra Colonial persiste no recato dos lares, nas conversas entre familiares e entre camaradas. Este projecto tem por objectivo mover este assunto para a actualidade, trazê-lo para a luz da discussão pública. O projecto terá como inspiração as abordagens de autores como Taryn Simon, Alfredo Jaar e Pieter Hugo, procurando concretizar uma linguagem contemporânea que reflecta o estado da memória sobre a Guerra Colonial no Concelho de Mora.

Hermano Noronha Abril 2014

### «Glória aos que Lutam!

**Nesta evocação permitam-me que destaque alguém. Primeiro, os jovens que ao serviço da Pátria ficaram inválidos ou mutilados. Quero afirmar aqui que não só não são esquecidos como, pelo contrário, constantemente estão presentes nas preocupações do Governo.»**

*in: Razões da Presença no Ultramar  
Marcelo Caetano, 1972*

Quase todas as histórias irão morrer, é inevitável... mas hoje a Guerra Colonial é uma história que continua a existir, que decorre, que ainda não se encerrou no silêncio do pó dos livros ou no recôndito dos documentos. De quando em vez emergem testemunhos sobre essa época que se quer acreditar passada e arrumada. Mas a verdade é que falar sobre esses tempos ainda dói. A matemática é fácil de se fazer! - Estamos em 2015, portanto os então jovens e adultos de 1961 a 1974 são hoje homens na casa dos 60, 70 anos e cruzam-se connosco no café, nos transportes públicos, na fila do supermercado, na farmácia, por todo o lado e isso não nos é PRESENTE.

Quando parti para o cumprimento da BOLSA **ESTAÇÃO IMAGEM** sabia ir remexer numa ferida silenciosa, ainda por sarar. Uma ferida que também é minha (nasci em 1967),

uma inquietação que desejo satisfazer, se alguma vez for possível entender a violência de uma guerra que mata pais, filhos, irmãos, amigos, conhecidos, desconhecidos. Uma guerra que tocando a todos parece já não tocar a ninguém, camuflada pelo 25 de Abril, silenciada por uma impressão de liberdade.

Em Mora encontrei o que se pode encontrar por todo o país. Basta um olhar atento, consciente e a fonte abre-se, a narrativa individual jorra, confessa, acusa, condói-se e, sobretudo, manifestando-se, exorciza um mal que transporta, que só é partilhado no recato de um círculo de confiança.

Mais do que uma sentida homenagem a estas gerações pretendo com este trabalho contribuir para inscrever na realidade, no PRESENTE e na primeira pessoa do singular os seus testemunhos.

Vivemos num mundo onde a banalização da imagem leva à indiferença sobre o seu conteúdo, mas para este trabalho senti-me compelido a registar muito para além do meu hábito e, enquanto o fazia, senti-me sempre aquém da sua possibilidade... é que em cada um dos que encontrei observei duas guerras, uma sofrida e que se afasta no tempo e uma outra que persistia por contar.

Hermano Noronha Fevereiro 2015

PARCEIROS MEDIA



APOIOS





29/11/2014  
LOTE SPE G.M.O.F. Ec.M/962 3/02/73





*O que recordo são as amizades. O que sobra da guerra é uma camaradagem muito diferente da de qualquer outra. Se voltasse ao início não me importava de voltar a passar por aquilo tudo. Eu hoje sinto-me bem, sinto que fui lá cumprir o meu dever. Era isso que se esperava de nós.*  
Jacinto Bravo, Angola, 1970-1972.



*A vida lá era penar, nós a fugir aos turras e eles a fugirem de nós. Por vezes não dava. Gosto pouco de falar sobre isso. Foi uma guerra que nos arranjaram. Uma guerra a que nos obrigaram ir para matar os que lá viviam. Custava-me apontar a arma e disparar, vê-los tombar à minha frente. Se não os matasse, eles, com as suas catanas, matavam-nos a nós. A mim esse tempo não deixou saudades nenhuma. Foi uma guerra para quê?*  
Rafael Teles, Angola, 1963-1965.







Fui e voltei no mesmo navio, o Alfredo da Silva, um navio de carga e passageiros. Servi na guerra como mecânico de armas pesadas. Aquilo não era calmo, eles faziam incursões todas as noites, como forma de provocação davam dois ou três tiros, ou uma rajada, e depois fugiam. Era o suficiente para nos obrigarem a estar sempre de prevenção e isso desgasta os nervos de uma pessoa. Joaquim Ruivo, Guiné, 1961-1964.





Cemitério de Mora, Mora, 19/08/2014.

*Chegou um telegrama aos correios e souberam logo o que se passava, mas ninguém queria vir dar a notícia. Ele era um rapaz bem conhecido. Eu tinha 21 anos e ele tinha, salvo erro, 24 anos. De nós só ele é que andava a estudar, mas não quis adiar mais, queria ver-se livre da tropa. Tinha cá namorada. Ela ficou muito mal mas seguiu a sua vida. Lembro-me da última vez que o vi, foi o último natal que passou connosco. Veio cá de férias e eu fui leva-lo novamente ao aeroporto. Nunca falou nada sobre o que lá se passava.*  
 Filipa de Nascimento, irmã do Furriel Manuel Caeiro Martins, morto em acidente de viação, 16/10/1970

*Custava não estar descansado um segundo. Para se fumar tinha de ser dentro do cano da arma, um barulho, podia custar uma vida. Se calhava uma distração e a lata ir bater numa pedra era um barulho que se ouvia à distância na mata. Se eles caíssem na rede, azar, era o mesmo que nos podia acontecer. O que está escondido por vezes sobe à flor da pele.*  
 Joaquim Lopes, Moçambique, 1968-1970

*Aquilo foi uma situação muito complicada. Andámos a dar carne para canhão. Chegámos a ficar 3 dias e 3 noites sem dormir devido a 81 ataques de que resultaram muitas baixas. Hoje muitos desses companheiros são stressados de guerra, de uma guerra para onde fomos obrigados ir para defender aquilo que não era nosso. Isto é a minha opinião pessoal. Tenho muitas memórias... mas não sei se será assim muito saudável estar a divulgá-las.*  
 Manuel António Nascimento, Guiné, 1972-1974





João Manuel Aleixo Pinto, morto em combate, Guiné, 19/04/1974.

O 1919152  
FROM PARAFAPFGUINE  
CONFIDENCIAL RS 007ABR74  
INFO FALECEU 19 ABR74 MOTIVO FERIMENTOS COMBATE ZONA NOVALAMEGO PRIMEIRO CABO PARAQUEDISTA 1178/71 JOAO ALEIXO PINTO.  
SOLICITA-SE SEJA AVISADO SEU PAI JOAO PINTO RESIDENTE CABECAO CONCELHO DE MORA DISTRITO DE EVORA. A DSP DA FAP SOLICITO  
INFO URGENTE SE FAMILIA DESEJA TRANSLADACAO RESTOS MORTAIS METROPOLE.  
GDH: 200100Z ABR74  
DIST: SIP ARG



*Eu era mecânico nas viaturas de transporte 2348 quando um dia nos rebentou um carro armadilhado. Todo o espaço da oficina ficou em chamas. A minha sorte foi estar numa fossa, a trabalhar por debaixo de um outro carro. Sai de lá com quase toda a parte da frente do corpo queimada e cheio de estilhaços. Depois passei muitos meses numa enfermaria esterilizada. Os primeiros tratamentos eram feitos com anestesia geral, o corpo era esfregado com compressas para se retirar a carne queimada, tudo o que pudesse gerar infecção. Depois seguiram-se muitos transplantes de pele. Visualmente fiquei bom, mas a dor continua. A pele até está bonita mas sinto sempre um formigueiro.*

*Psicologicamente fiquei afectado, foi uma altura de muito sofrimento, de angústias. Andei muito tempo revoltado.*

Anselmo Bileu, Guiné, 1967-1969.





*Onde havia guerra eu estava lá: fui pára-quedista!*

*A nossa guerra era simples: éramos colocados onde os turras andavam e, ao fim de um mês aos tiros a eles, voltávamos ao quartel para descansar. O nosso objectivo era mesmo acabar com eles, pronto, não havia hipótese de pensar de outra maneira, guerra era mesmo guerra.*

*Apanhei uns quantos sustos e dos bons... tu estás numa companhia de combate, quer queiras quer não comesas a criar amizades. Depois sabes de alguém que foi ferido, amanhã morre aquele que é teu companheiro, eh pá, mesmo que tu não queiras começa-te a crescer o ódio. Eles não fizeram mal à gente, mas cresce-te o ódio...*

Daniel Nunes, Moçambique, 1971-1973.



O Barros era um rapaz da 2ª companhia de comandos. Estava numa zona de guerra. Um dia de manhã ouvi uns quantos tiros, poucos, e uma bala foi ter com ele, entrou-lhe pelo pescoço e saiu do outro lado. Era um bom amigo.  
Joaquim Martinho, Moçambique, 1966-1968.





Rebentei uma mina no dia 23 de Março de 67. Fui ao ar com a berlié, para aí à altura desses eucaliptos. O joelho nunca mais ficou bom. Éramos 28 dentro da berlié, dois ficaram logo apanhados. De outra vez deixaram-nos entrar na planície para só então abrirem fogo. O meu parrelha foi logo ferido e ainda caíram, mesmo à nossa frente, umas 5 ou 6 morteiradas. Já só pensava que nunca mais voltava a Portugal. O que nos safou foi outra companhia estar ali por perto, mas eles ainda aguentaram o contra-fogo durante cerca de uns 20 minutos, era como estar no meio de uma trovoada. Aquele foi o melhor tempo que passei, e o pior também. Quando vim embora quase que tinha saudades. Já lá voltei, faz aí uns 7 ou 8 anos, fui lá dar descanso a essas memórias.



*Eu passei uns dias bons, mas também passei muitos dias maus: passa palavra, cada um fica onde está!*

*Chegávamos a ficar 3 ou 4 dias no mato. O grande receio eram as minas, pior se fossem anti-carro, não sobrava nada da cintura para baixo e ainda era preciso trazê-los de volta. Não se deixava um camarada para trás.*

*Agora cá começámos a combinar uns almoços ou jantares, embora já não estejam todos pois alguns já foram morrendo. Da primeira vez que fui a uma dessas reuniões não os reconheci logo, as caras estavam diferentes, mas com um pouco de tempo, depois de ver bem, eram as mesmas pessoas e já com família.*

*Pedro Maximino, Angola, 1970-1972.*





Telefonaram para a Junta de Freguesia a pedir para dizerem à mãe que o filho pára-quedista tinha morrido. Ainda demorou mais de um ano para o virem cá enterrar.

*Eles estavam a ser seguidos pelos turcos de modo que, quando a noite chegou, armadilharam o trilha. De manhã, quando foi desarmar a sua granada, pensando que não havia mais nenhuma, tocou no fio de uma outra armadilha. Ainda deu três ou quatro passos e atirou-se para o chão. Infelizmente o fio prendeu-se na bota e a granada, do esticão no fio, foi mesmo parar debaixo dele. Dizem que foi a sorte dos outros, que não morreram mais porque o corpo dele abafou a explosão. Só que rebentou-lhe no peito, foi o que me contaram os que o viram morrer.*

Angelina Rovisco Alfaia, mãe do caçador pára-quedista Francisco António Rovisco Ferreira, morto em combate, Moçambique, 31/08/1970.





Ramal de Mora, Mora, 10/09/2014.

*Éramos cinco irmãos. Ele depois foi lá para fora combater. Já tinha filho e mulher. Ir à guerra, para nós, significou muito. Fomos à estação levá-lo e ele abalou no comboio. Era uma choradeira. Ele foi-se embora sozinho, para ir para Moçambique. Acho que não queria ir para a guerra, tinha cá um filho, não é?*

Tia Otilia, irmã do ex-combatente Constantino António Espanhol, Moçambique, 1961-1963.





Cemitério de Pavia, Pavia, 10/11/2014.

Só morreu um rapaz da minha companhia. Morreu no dia 3 de Outubro de 1965, um domingo. Era o Ramiro Lopes Rodrigues, o 813 de 1964. Eu é que lhe trouxe o corpo. Fizemos o funeral no dia 23 de Dezembro. Ficou lá enterrado.

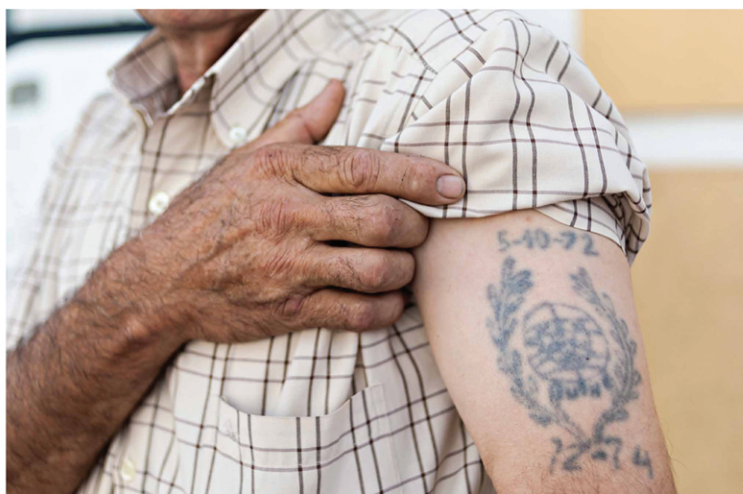
José Godinho Bicho, Angola, 1964-1967.

Lembro-me bem do Eugénio dos Santos Ferreira, do meu pelotão, padeiro na vida civil mas, para ganhar outra prática, quis sair da padaria. Nessa altura já se trancavam as estradas com árvores. Numa emboscada o Unimog que conduzia virou, incendiou-se e ele lá ficou.

Joaquim Ventura Filipe, Guiné, 1963-1965.

Estar com as costas para o lado de fora foi a minha sorte, um estilhaço de granada furou-me a zona lombar até bem perto do rim. Era um estilhaço de apenas dois centímetros mas fez um buraco que cabia lá um dedo. Morreram dois e um ficou de cadeira de rodas. Eu fui evacuado para Lisboa onde estive dez meses a recuperar e já não voltei.

José Jacinto Coelho Teles, Angola, 1963-1965.



Aquilo não era nosso. Eu acho que nunca foi nosso. Aquilo é dos próprios Guinéus. Nós é que fomos os invasores e eu fui para lá porque fui obrigado. Acho que Portugal não devia era ter lá posto os pés.  
Custódio Saudade, Guiné, 1971-1974.

Tínhamos a percepção do que era a guerra pelas comunicações, passava tudo pelos operadores de criptografia. Uma guerra sem nexos...  
António Vitorino, Guiné, 1971-1973.

O Furriel, por força, queria que o preto não falasse e eu passei-me. Puxei a culatra a trás e disse-lhe: agora vais tu calado até ao quartel e o preto fala quando quiser! Por causa disso fui parar à prisão, era dia 23 de Dezembro de 1973. Os racistas que haviam lá eram os brancos lá nascidos e nós éramos uma companhia quase só de pretos, excepto os especialistas que esses sim, eram todos brancos. Deixei lá grandes amigos, nunca notei que estivessem contra nós. A gente estávamos lá obrigados e eles também.  
José Salgueiro, Angola, 1972-1974.





Igreja de Santa Maria de Brotas, Brotas, 03/12/2014.

*Quando saíamos íamos desejando que acontecesse logo o primeiro ataque. Sabíamos que assim que saíssemos íamos levar porrada. Estávamos sempre naquela tensão, à espera do primeiro tiro. Também andei com a pagela... cada um tem a sua maneira e a sua fé. A verdade é que, de Brotas, só um foi ferido, nenhum lá morreu.*

Manuel Filipe Ramalho, Angola, 1965-1967.

*Há maior parte das pessoas não lhes passa pela cabeça a quantidade de pessoas que lá ficaram, os que vieram aleijados e os que ainda continuam a sofrer. Eu lembro-me de quando vim. Acordava aos saltos na cama e, felizmente, depois foi passando, mas isso depende das pessoas, não somos todos iguais.*

Augusto Fortilho, Moçambique, 1961-1963.



*Fiz parte das equipas da ABI que recebiam os retornados no aeroporto e os transportavam para diferentes locais de acolhimento, já cá em Portugal.*

*Íamos buscá-los ao aeroporto, vinham destroçados, vinham nas últimas e nós íamos levá-los nos autocarros para o IARNE, para os Adidos, para Mafra, para todos os locais onde fosse possível o seu acolhimento.*

*Muitas dessas pessoas não tinham cá nascido, nem nunca tinham vindo à Metrópole. Era desolador ver as pessoas a passar por aquilo. Não conheci nenhuma história particular, era mesmo só transportar. Eles entravam revoltados, brigavam dentro do autocarro e saíam. Tinham perdido os seus haveres, alguns vinham só com a roupa no corpo. Aquilo que eu vi não desejo a ninguém.*

*Joaquim Manuel Pinto Matos, não mobilizado, 1974.*





*Acho que vou dar essa matéria na escola só para o ano, sim, só para o ano. Acho que foi uma guerra entre as colónias portuguesas, para a sua independência. Não, não sei se existe ainda alguém vivo desse tempo.*  
João Pereira e Gil Pinto, Mora, 22/11/2014.